

﴿ بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَنِ الرَّحِيمِ ﴾

جامعة اليرموك

كلية الآداب

قسم اللغة العربيّة وآدابها

أطروحة دكتوراة بعنوان:

سيمياءُ الجسد في شعر الأعشى الكبير

Body Semiotics in the Poetry of Al- a'sha Al-Kabeer

ريحان إسماعيل أحمد المساعيد

٢٠٠٩٢٠٠٠٥٨

التخصص: الأدب والنقد

إشراف:

الأستاذ الدكتور موسى سامح ربابعة

أطروحة دكتوراة بعنوان:

سيمياء الجسد في شعر الأعشى الكبير

Body Semiotics in the Poetry of Al- a'sha Al-Kabeer

ريحان إسماعيل أحمد المساعيد

ماجستير اللغة العربية وآدابها في جامعة آل البيت ٢٠٠٩/٢٠١٠م

قدمت هذه الأطروحة استكمالاً لمتطلبات درجة دكتوراة الفلسفة
تخصص الأدب والنقد في جامعة اليرموك

وافق عليها أعضاء لجنة المناقشة

- * الأستاذ الدكتور موسى سامح ربابعة..... مشرفاً ورئيساً
أستاذ الأدب الجاهلي والنقد الأدبي الحديث بجامعة اليرموك
- * الأستاذ الدكتور عبدالقادر أحمد الرباعي..... عضواً
أستاذ الأدب القديم والنقد الأدبي الحديث بجامعة العلوم الإسلامية العالمية
- * الأستاذ الدكتور قاسم محمد المومني..... عضواً
أستاذ النقد الأدبي الحديث بجامعة اليرموك
- * الأستاذ الدكتور محمود محمد درابسة..... عضواً
أستاذ النقد الأدبي الحديث بجامعة اليرموك
- * الأستاذة الدكتورة مي أحمد يوسف..... عضواً
أستاذ الأدب العباسي بجامعة اليرموك

نُوقِشت بتاريخ: ٢٥ / ٦ / ٢٠١٣م. وكانت النتيجة (ناجح)

الإهداء

إلى.... دارسي العربية المخلصين لها
المنافحين عن آدابها...
أربابها وسدنتها...
العابرين بها إلى ملكوت العزة والإباء...
والجلال والبهاء...
أهلها وأبنائها السائرين في متاهاتها...
وقد طبعت على جباههم... من نحن؟!
وإلى أين نحن ماضون؟!
من يحملون أمانة الكلمة قبل أن تضع...
أحبائي المقربين... أصحاب اليمين...
الذين يسطرون بأيديهم هامات عالية وأخلاقا نامية
وعزائم لا تلين...
رغم أنوف لا ترضى... ولن ترضى
الرجال سليلي الرجال، لا بعضد هادر خاطر
ولكن بفكر ناضر ناظر.

الشكر والتقدير

لم أجدهُ إلا أباً وأخاً وأستاذاً فاضلاً، أجزَلَ من فيض التوجيهِ وكريمِ الرعايةِ، وبالحرص على أن تكون هذه الدراسة من أفضل ما يقدمُ في قسم اللغة العربية بجامعة اليرموك... مُعلمي الفاضل المشرف على هذه الدراسة الأستاذ الدكتور موسى سامح ربابعة، لكم مني عظيمُ الامتنانِ والحبِ والتقدير، بأخلاقكم الساميةِ المتسامحةِ اللينةِ الجانبِ، وبتوجيهكم المنهجي لهذه الدراسة، وبحصركم لها في سيمياء الجسد خاصة، وقد كانت بحسب رؤية الباحث المبتدئ أشتاتاً وأخلاقاً سيميائيةً جامعةً غير مائعة، فلكم مني أنا كاتب هذه السطور الشكرُ الدائمُ الموفور...

وأُتقدمُ بالشكرِ والمحبةِ لأساتذتي الأفاضل أعضاء لجنة المناقشة: الأستاذ الدكتور عبد القادر الرباعي، والأستاذ الدكتور قاسم المومني، والأستاذ الدكتور محمود درابسة، والأستاذة الدكتورة مي يوسف. وقد شَرُفتُ بالتتلمذ على أيديكم المعطاءة، فأرجو أن تحظى هذه الدراسة بإعجابكم، وأنا على يقين بأنها نالت الحظوة والعناية منكم بالتنبيه على ما جاء فيها من تقصير الباحث، وقد ازدادت بما أبدىتموه أثناء المناقشة قيمةً وثراءً وانضباطاً...

وأخصُّ بالشكر أستاذنا الفاضل الدكتور عبد القادر الرباعي الذي لولاه لما التقيتُ بأستاذي المُشرف على هذه الدراسة، وقد سهَّل سُبُل الاتصال وتابعَ ذلك بالكلام الطيبِ بما عهدناه منه...، فالفضلُ في أولِّه وآخره لكم.

وأشكر كلَّ من قدَّم، وأبدى، وناقش، وناصح، من زملاء وأصدقاء أحبباء

المحتوى

الموضوع	رقم الصفحة
لجنة المناقشة:.....	ب
الإهداء:.....	ج
الشكر والتقدير:.....	د
المحتوى:.....	هـ - ز
الملخص:.....	ح
المقدمة:.....	ط - ص
التمهيد النظري: أبرز المفاهيم السيميائية:.....	١
أولاً: مفهوم العلامة.....	٢
ثانياً: السيميوز (السيرة التدلّية) للممثل والموضوع والمؤوّل.....	٥
ثالثاً: أبعاد الموضوع: (الأيقونة، القرينة، الرّمز).....	٩
رابعاً: الشّفرة.....	١٧
خامساً: مربع غريماس، التشاكل والتباين.....	٢٠
سادساً: أهميّة الدّراسة السيميائية.....	٢٣

الفصل الأول: سيميائية جسد المرأة في شعر الأعشى الكبير: ٢٨...	
المبحث الأول: سيميائية الرأس..... ٢٩	
المبحث الثاني: سيميائية الجذع والأطراف..... ٦٢	
المبحث الثالث: سيميائية الحركة (المشي، التمايل، ...)..... ٩٢	
المبحث الرابع: سيميائية اللون والرائحة..... ١٠٠	
المبحث الخامس: سيميائية الصفات الكلية للجسد..... ١٠٨	
الفصل الثاني: سيميائية جسد الرجل في شعر الأعشى الكبير: ١١٦...	
المبحث الأول: سيميائية جسد الرجل الذات..... ١١٧	
المبحث الثاني: سيميائية جسد الرجل الممدوح..... ١٥٩	
المبحث الثالث: سيميائية جسد الرجل المهجور..... ١٨١	
المبحث الرابع: سيميائية أجساد الرجال (الفرسان والندماء)..... ٢٠١	

٢٢١	الفصل الثالث: مُثَلاتُ الجسدِ النَّقائِيَّةُ في شعر الأعشى الكبير:...
٢٢٣	أولاً: سيميائيةُ اللباس.....
٢٣٨	ثانياً: سيميائيةُ الحلي.....
٢٤٨	ثالثاً: سيميائيةُ الأسلحة.....
٢٥٦	رابعاً: سيميائيةُ الآلات الموسيقية.....
٢٦٤	خامساً: سيميائيةُ الأثاث.....
٢٦٨	سادساً: سيميائيةُ الخمر.....
٢٧٥	سابعاً: سيميائيةُ الطقوس الدينية والأسطورية.....
٢٨٥	نموذج تطبيقي: أبعاد الدلالات السيميائية في قصيدة مكتملة.....
٣١٢	الخاتمة.....
٣١٥	المصادر والمراجع.....
٣٢٢	الملخص باللغة الإنجليزية Abstract.....

المُلخَص

المساعد، (ريحان إسماعيل): سيمياء الجسد في شعر الأعشى الكبير، أطروحة دكتوراة
— جامعة اليرموك، ٢٠١٣م، إشراف أ.د. موسى سامح ربابعة.

قصّدت هذه الدراسة إلى بحث العلامات السيمائية الجسدية للمرأة والرجل في شعر الأعشى الكبير؛ إذ يعد شعره مادة ثرّة تفيض بعلامات الجسد الإنساني. وتبحث الدراسة في المُمثّلات الثقافية المُلازمة للجسد كاللباس والحلي والطّوق... إلخ، ذلك كلّهُ في نطاق سِزُورَةِ تَدَلِّيَّةٍ تَنطَلِقُ من المُمثّل السيمائي نحو الموضوع الظاهر والمُضمّن داخل الأنساق الجماليّة والثقافيّة، بفعل المؤوّل الدينامي، سعياً إلى حصر أهمّ الدلالات الكامنة ضمن الشفرة النصيّة.

وقد تمّ تعميق المستوى الدلالي لعلامات الجسد ومُمثلاته وتنظيمها وفق فرضيّة استكشافيّة أوليّة للمعنى، ترصد بوساطتها الحقول الدلالية والانزياحات الأسلوبية وما تُفضيان إليه من دلالة، وذلك بالارتكاز على الموضوع بعلاقاته الفرعية الثلاث: الأيقونة والقرينة والرمز، بالنظر إلى هذه العلاقات بوصفها علامات لسانيّة متراكبة داخل النصّ وسياقه حيناً، وغير لسانيّة ممتدة إلى خارج النصّ حيناً آخر. ولزم هذا الأمر أن تعرّض الدراسة في مهاد نظري لبعض المفاهيم السيمائية التي تَمَسُّ الحاجة إليها؛ لتكون تصوّراً مشتركاً بين الباحث والقراء.

ومِمّا انتهت إليه هذه الدراسة هو أن شعر الأعشى الكبير يَنمَازُ بعلامات جسدية مُتَفَرِّدة ومُتباينة في دلالاتها وتنظيم شفراتها ضمن ثقافة النصّ الشعريّ للعصر الجاهليّ، وكشفت عن سِزُورَةِ التّدايِلِ للعلامات الجسدية ابتداءً من المعنى الظاهر وانتهاءً إلى معنى المعنى المُضمّن، وأظهرت الدراسة — أيضاً — الواقع الجماليّ للعلامات النصيّة، وفُتحت باب التّأويل وتعدّد القراءة حاضراً ومستقبلاً؛ بحيث لا يُنظرُ إلى العلامة الجسدية لذاتها، بل لما تُحيلُ إليه من معانٍ تَقترُنُ بقيم دالّة على ذهنيّة الإنسان العربيّ في العصر الجاهليّ، بعاداته وأفكاره ومعتقداته وحياته الروحيّة والماديّة...

الكلمات المفتاحيّة: سيمائية، الجسد، الأعشى، المرأة، الرجل، الثقافية، نقد، الشعر الجاهليّ.

المقدمة:

حمداً لله الخالق العظيم، نُور السَّمَوَاتِ والأَرْضِ الواسع العليم، وصلاةً وسلاماً على
رسوله وأشرف خلقه سيدنا مُحَمَّدٍ الصادق الأمين، وعلى آلِهِ وصحبه وَمَنْ اتَّبَعَهُ أَجْمَعِينَ.

حَظِيَّ شِعْرُ الأَعَشَى الكبير (ميمون بن قيس ٧٣ ق هـ - ٧٧ هـ) بالاهتمام من النقاد
والدارسين في العصر الحديث، سواءً في الأبحاث الأكاديمية المتخصصة أم في المناقشات
الدائرة في حلقات الدراسة الجامعية، وذلك لكثافة شعره الدلالية واختزاله للعديد من المضامين
الثقافية والإنسانية والفكرية... إلخ في المجتمع العربي ما قبل الإسلام، وهذا ما سوغ لي اختيار
نصوصه الشعرية ميداناً للدراسة السيميائية باستنطاقها، وإظهار مكانها الجمالية والثقافية:
الاجتماعية / النفسية / الدينية / التاريخية / الاقتصادية / الحضارية... وغيرها، لبحث مظاهر
العلامة الجسدية، ومحاولة لاستنتاج الدلالات والإحياءات القارّة في تضاعيف العلامة
السيميائية للجسد ومثلاته في نطاق النص الشعري عند الأعشى، وتأويل هذه العلامات في
مستوياتها الدلالية والمنطقية، وفق رؤية سيميائية تداولية للعلامة، بما تحمله من أنساق ثقافية
مضمرة ومشفرة في سنن القصيدة وتنظيمها وفي مستوياتها الموضوعية وتجلياتها التفسيرية.

وقد أثار ديوان الأعشى الكبير - في نفس الباحث - مجموعة من الأسئلة وهي:

(١) هل ينماز شعر الأعشى الكبير بعلامات سيميائية أيقونية وقرينية ورمزية - مرتبطة
بالجسد - تميزه عن سواه من شعراء العصر الجاهلي؟

(٢) وهل تصلح المقاربة السيميائية لشعر الأعشى الكبير في كشف العالم الجمالي لعلامات
الجسد ومثلاته الثقافية؟

(٣) هل ستحقق هذه الدراسة الكشف عن السيرورة التدلالية المتبعة في بناء العلامة الجسدية
الشعرية بسياقاتها الجمالية والثقافية/الاجتماعية/النفسية...؟

(٤) وهل سيساهم النظر المستمر - انطلاقاً من المُمَثِّل إلى الموضوع عبر المؤوِّل - بسبر
عميق لمضمون العلامة المضمرة وتداعياته في فهم شعر الأعشى الكبير وتذوقه، وكشف

خصوصيته، وبيان تعالق علاماته السيميائية المتنوعة؟ لمحاولة تأويلها في الأداء النصي وسياقاته.

٥) هل ثمة أثر للعلامات السيميائية الجسدية وأنظمة التشفير الرمزية وسننها النقشافي في التواصل مع المتلقي؟ وكيف نفهم النص الأدبي ونفسره ونفك شفراته بناء على ذلك؟

٦) وهل نجاح الشاعر في استثمار العلامات السيميائية ببعديها الرأسي والأفقي في تنظيم النص وبناء معانيه ومفصلتها؟ وإلى أي مدى تؤثر النظرة السيميائية بفلسفتها وبجوانبها الرمزية والأيقونية والقرينية — المتعلقة ببعد الموضوع العلاماتي — في تعميق لغة الشاعر ورؤيته، وفي صورته، وفي شعرية نصه، وفي الاستراتيجيات التنظيرية لقصيدته، ومن ثم في تقبل المتلقي للنص والتفاعل معه؟.

وقد فرضت طبيعة المظاهر الجسدية والأسئلة التي ولدتها هذه المظاهر تقسيم الدراسة إلى مقدمة وتمهيد وثلاثة فصول ونموذج تطبيقي وخاتمة.

يطمح التمهيد إلى الوقوف على النظرية السيميائية من خلال مناقشة أبرز مفاهيمها المتعلقة بمقاربات هذه الدراسة، مبتدئاً بمفهوم العلامة، يلي ذلك توضيح السيرورة التدلالية في اشتغال العلامة وتفاعل عناصرها الأصلية والفرعية من ممثل وموضوع ومؤول، ومن ثم تخصيص النظر وتعميقه ببحث سيرورة التذليل المتعلقة بالموضوع وعلاقاته الأيقونية والقرينية والرمزية، يتبع ذلك تعميق آخر للعلامة الرمزية بالتعريج على مفهوم الشفرة وانتظامها الرمزي في ثقافة النص المجتمعية وأعرافه وقوانينه، بالإضافة إلى توضيح مفهوم مربع غريماس بعلاقاته وفاعليتها التنظيمية والمنطقية بوصفه آلية من آليات التأويل السيميائي، وينتهي التمهيد ببيان أهمية الدراسة السيميائية للأنساق الثقافية عموماً، وللنص الأدبي والقارئ على الخصوص، وهذا التمهيد النظري أمر لا بد منه في هذه الدراسة، وذلك لجلاء معاني مصطلحاتها، وليكون وسيلة لتصوير مشترك بين الباحث والقراء.

وينظر الفصلان الأول والثاني المعنونان بـ (سيمياء جسد المرأة) و(سيمياء جسد الرجل) إلى التجسّدات المتعلقة بالإنسان؛ (المرأة والرجل) بوصفها علامات أيقونية وقرينية ورمزية

تدل على معان مضمرة داخل شفرة النص الشعري عند الأعشى الكبير، وبفردته بعلامات جمالية خاصة تميزه من غيره.

ولذا عمدت الدراسة في الفصل الأول إلى رصد أهم علامات جسد المرأة، ابتداء من الرأس بعلاماته الفرعية كالعين والشعر والوجه، وانتقلت إلى علامات الجسد المعنونة تحت الجذع والأطراف، كاليد والنحر، يتبع ذلك سيمياء الحركة الجسدية، كطريقة المشي والركض، يليها سيمياء اللون والرائحة، انتهاء بسيمياء الصفات الكلية للجسد، من مثل رُعبوبة وهزكولة... وغيرها.

يبدأ الفصل الثاني بدراسة سيمياء الجسد عند الرجل الذات، كالعين والقلب، يلي ذلك سيمياء جسد الرجل الممدوح، كالوجه واليد، فسيمياء جسد الرجل المهجو، من مثل الهيئة والرأس، وينتهي الفصل الثاني بسيمياء أجساد الرجال الندماء والفرسان، كاللون والحركة، وقد حوى هذا الفصل على علامات غنية وموحية من جسد الرجل، ربما تفوق في دلالاتها ما اهتم به جل الباحثين من سيمياء جسد المرأة، وقد استقرأت الدراسة العلامات الجسدية في ديوان الأعشى استقراءً كلياً، رغم حُجْم الديوان الضخم نسبة إلى دواوين الشعر الجاهلي والمُخضرم، وقامت بتحديداتها في مباحث متقاربة، وتصنيفها ومن ثم وصفها، وبيان فاعليتها الإشارية والجمالية والفلسفية والاجتماعية والتاريخية والنفسية في النص، بالإضافة إلى بيان ما ينتج عن الجسد من أهواء ومشاعر، ومن ضعف وقوة وحياة وموت... وغيرها.

خُتم كل مبحث أو محور علاماتي في الفصلين الأولين بحقله الدلالية أو بانزياحاته الأسلوبية، وما دلت عليه العلامة الجسدية في سياقها النصي والمعجمي من معان مكثفة وموحية، وفق سيروية التذليل (السيموز)، ومعنى المعنى بفرضياته المدارية الاستكشافية، وعمدت الدراسة في الفصل الثاني خاصة إلى استثمار مربع غريماس السيميائي؛ رغبة في تعميق الدلالات وتنظيم مستوى المعاني المضمرة، في صورة منطقية إلى حد ما.

يعالج الفصل الثالث (سيمياء الثقافة) في ديوان الأعشى، مرتكزا على أبرز الممثلات الثقافية الملازمة لجسد الإنسان، في حله وترحاله وفي جده وهزله، بوصف هذه الممثلات علامات تتمفصل القصيدة عليها، وتتشكل حضارة النص من خلالها، كسيمائية اللباس والحلي

والطقوس... وغيرها. إذ مثلت لوازمُ الجسد بوصفها علامات سيميائية فضاء متعدد المضامين والإشارات الثقافية، بحيث أصبح لباس المرأة والرجل على السواء أيقونة سيميائية دالة، أو رمزا مجتمعيا عرفيا، أو قرينة لمكان أو زمان أو طبقة أو عرق...، ولا تقلل الحلي من حجارة كريمة ومعادن نفيسة في تمثيلها للجسد عن غيرها من العلامات السيميائية، من حيث الغنى والتعدد والإيحاء، أما السلاح كالسيف والرمح فيتماهى مع جسد الرجال ويتعلق معهم، مشكلا أيقونة تحيل إلى رمزية الجسد في فضاء الثقافة والتاريخ والمجتمع، وتتشارك الآلات الموسيقية كالصنج والون والبربط مع الجسد الإنساني وتعبّر عن مشاعره الكامنة المخفية وبأهاته وبأسه، وتتبادل مع الرجال والنساء نشوة الطرب معبرة عن ثقافة المجتمع العربي قبل الإسلام، ويبدو الأثاث كالوسائد والبسط علامة ثقافية استثمرها الأعشى متضافرة مع الجسد للتعبير عن معان مضمرة دالة على فضاءات القوة والبأس عند الرجال، وإيحاءات الرفاه واليسار عند النساء، أما الخمرة فتمثل علامة سيميائية بتأثيرها الفاعل في الجسد ونقله إلى عالم الغياب، متجاوزا عالم الحضور الواقعي المعيش، أو بتحولها إلى رمز سيميائي دال على حياة أخرى مفارقة، أو مرتبطة بالتضحية بوصفها رمزا مقدسا، وهذا ما يحيل إلى المبحث الأخير في هذا الفصل بدراسة الطقوس الجسدية التي تمثل حركية الجسد في اتصاله بخالقة ضمن الشعائر الدينية، كالطواف وتقديم القرابين ودق النواقيس، أو بتقديم شعائر القيام الروحي والجسدي في معابد الخمرة وما يلزمها، وغيرها من العلامات الثقافية التي جاءت في بابها من هذه الدراسة.

وكما في الفصلين الأول والثاني، فقد أتبعنا شواهد العلامات الثقافية في كل محور بحقله الدلالية التي تمثل كلمات مفاتيح لبنية العلامة الجسدية، أو بإتباع المحور بانزياحاته الأسلوبية وما نتج عنها من دلالات كامنة في مستوى معنى المعنى المضمّر داخل الأنساق الدلالية لهذه العلامات، بوصفها فرضية استكشافية أولية تحتاج إلى تعميق أكبر في مرحلة لاحقة تُستثمر فيها نتائج هذه الدراسة في نطاق النص الكلي وأبعاده السيميائية المتعاقبة بعضها مع بعض، وفق آليات النقد السيميائي.

انتهت الدراسة ببحثها أبعاد الدلالات السيميائية في نص مكتمل منتقى للأعشى ظهر فيه الجسد الإنساني وممثلاته جليا، يبرز في هذا النموذج التطبيقي بوصفه مثالا تتعمق فيه سيروة المعاني وتمفصلاتها وشبكة علاقاتها، ابتداء من مقاطع النص ومرورا بمناطق التدليل فيه

متمثلة بالبعد الموضوعي للعلامات وكشف بعض الفراغات فيما بين المقاطع النصية ودلالاتها وصولاً إلى جولة استكشافية مرتبطة بالمدارات الدلالية بوصفها فرضيات استكشافية للمعاني الكامنة بالتضافر مع التأويل العلاماتي لمسارات الدلالة وأسئلتها وفرضياتها...

ومن ثم تأتي الخاتمة متضمنة لأبرز نتائج الدراسة، ومستوعبة ما يصل إليه الباحث من توصيات وملاحظات.

ومما سبق يظهر أن هذه الدراسة تستمد أهميتها مما يأتي:

أولاً: أن شعر الأعشى الكبير غزير الكم، كثيف البنية، وبهذا فهو يحمل أنساقاً علامية جمّة، اختار فيها الشاعر ألفاظه وعباراته ونسج قصيدته، وقد حاولت الدراسة الكشف عن أبعاد العلامات الجسدية بوصفها أنساقاً سيميائية ثقافية دالة على طبيعة المجتمع العربي قبل الإسلام، في سيكيولوجيته وميثولوجيته وإيديولوجيته...، بما يميز شعر الأعشى عن غير شاعر جاهلي في نمط القصيدة ومعجمها السيميائي الجسدي، وبما تحمل علاماته من دلالات متنوعة.

ثانياً: أن شعر الأعشى الكبير لم يدرس وفق المنهج السيميائي، وبذلك تمثل هذه الدراسة محاولة جديدة في استنطاق النتاج الأدبي لشعر الأعشى الكبير من جوانب عدة، إذ يمثل شعره ميداناً خصباً للمقاربات السيميائية، وخاصة في باب الجسد الإنساني وممثلاته الثقافية، وهذا ما يفتح الطريق واسعة للإتيان بتفسيرات جديدة لم تسبق إليها هذه المقاربات.

ثالثاً: أن شعر الأعشى الكبير غني بمظاهره السيميائية التي تعتمد في بنائها على نصوص محكمة النسج والتكثيف والاختزال.

رابعاً: أن دراستنا للشعر القديم وفق المنهج السيميائي ومفاهيمه الغنية بنحو بنا نحو الاقتراب من العلمية في دراسة الأدب، ويبعدنا عن الأحكام الذاتية الانطباعية التي تسم الشعر بدلالات وصفية مباشرة.

خامساً: أن أغلب دارسي شعر الأعشى الكبير قد بحثوا في شعره عن خصائص ومضامين تدل في مستواها الوصفي المباشر على مجون الشاعر وعبيثته، وبهذا فقد نظروا إلى الشعر

عامة والجسد في شعر الأعشى خاصة نظرة واقعية سطحية لم يتجاوزوها إلى الدلالات العميقة المضمرة في بنية العلامة النصية، وهذا ما ستحاول هذه الدراسة إثباته.

سادسا: أن الأعشى شاعر متعدد التجارب ويحمل ثقافة حضارية واجتماعية وفكرية وإنسانية وعاطفية متنوعة، بما أدى إلى إغناء هذه المقاربات.

وتستمد هذه الدراسة أهمية إضافية ناتجة من كونها الأولى في طريقة تناولها لشعر الأعشى وقد أخذت على عاتقها ربط المستوى اللغوي العلامي للنص الأدبي بالجانب الجمالي وتأويلاته المتعددة. ومن ثم فلم أجد أي دراسة سيميائية لشعر الأعشى عامة وللجسد ومثلاته خاصة، فجل الدراسات التي دارت حول شعره انطلقت من الدرس النقدي والبلاغي القديم بمصطلحاتها وطريقة التناول، وبهذا كانت الرؤية أقرب إلى السطحية والوصفية في الأغلب، مع عدم إنكاري لبعض التفسيرات الجمالية وجذتها وحيويتها. وهذه أبرز الدراسات التي توصلت إليها:

- ١) التونجي، (محمد): الأعشى شاعر المجون والخمرة، الشركة المتحدة للتوزيع، حلب- سوريا، ١٩٧٨م.
- ٢) الصائغ، (عبد الإله): الصورة الفنية معيارا نقديا، منحى تطبيقي على شعر الأعشى الكبير، ط١، دار الشؤون الثقافية، بغداد - العراق، ١٩٨٧م.
- ٣) عجلان، (عباس بيومي): عناصر الإبداع الفني في شعر الأعشى، دار المعارف، مصر، ١٩٨١م.
- ٤) العمري، (زينب عبد العزيز): السمات الحضارية في شعر الأعشى، دراسة لغوية وحضارية، دار الملك عبد العزيز، الرياض - السعودية، ١٩٨٣.
- ٥) الفريخ، (سهام عبد الوهاب): الأعشى ومعجمه اللغوي، جامعة الكويت، الكويت، ٢٠٠١م.
- ٦) الغيث، (نسمة راشد): تجاوز ضفاف المألوف، دراسة في شعر الأعشى الكبير، مجلس النشر العلمي، الكويت، ٢٠٠٥م.
- ٧) مدخلي، (زهير عبدالله): فن المديح عند الأعشى، دراسة فنية، رسالة ماجستير، الجامعة الأردنية - الأردن، ٢٠٠٩م.

٨) بني عيسى، (عائشة محمد): تشكيل الصورة الشعرية في شعر الأعشى، رسالة ماجستير، جامعة اليرموك - الأردن، ٢٠٠٩م.

أما فيما يتعلق بالدراسات الموازية، فقد وجدت منها ما يختص بالجسد وفلسفته، وما ينطلق إلى فضاءات الجسد وصوره في النص الديني، أو يتناول العلامات الجسدية بمنحى لغوي بحث، وقليلة هي الدراسات التي تربط الجسد الإنساني ومثالاته الثقافية بالشعر وأدبيته، بما يحويه من علامات سيميائية دالة داخل السياق النصي، وهذه أبرز الدراسات التي أفدت منها:

١. بروتون، (دافيد لو): انثروبولوجيا الجسد والحداثة، ترجمة محمد عرب صاصيلا، المؤسسة الجامعية للدراسات، بيروت - لبنان، ١٩٩٣م.
٢. بنكراد، (سعيد): السيميائيات، مفاهيمها وتطبيقاتها، ط٣، دار الحوار، اللاذقية - سوريا، ٢٠١٢م.
٣. ابن حنيرة، (صوفية السحيري): الجسد والمجتمع، دراسة انثروبولوجية لبعض الاعتقادات والتصورات حول الجسد، ط١، الانتشار العربي، بيروت - لبنان، ٢٠٠٨م.
٤. الزاهي، (فريد):
 - الجسد والصورة والمقدس في الإسلام، أفريقيا الشرق، الدار البيضاء - المغرب، بيروت - لبنان، ١٩٩٩م.
 - الزاهي، (فريد): النص والجسد والتأويل، أفريقيا الشرق، بيروت - لبنان، ٢٠٠٣م.
٥. زيعور، (علي): اللاوعي الثقافي ولغة الجسد والتواصل غير اللفظي في الذات العربية، نحو إعادة التعضية للسيميائي اللامتناهي والظلي في المجتمع والفكر، ط١، دار الطليعة، بيروت - لبنان، ١٩٩١م.
٦. عرار، (مهدي أسعد): البيان بلا لسان، دراسة في لغة الجسد، ط١، دار الكتب العلمية، بيروت - لبنان، ٢٠٠٧م.
٧. عنافرة، (أسماء): شعر عمر بن أبي ربيعة، دراسة سيميائية، رسالة ماجستير، جامعة اليرموك، ٢٠٠٦م.

٨. الغدامي، (عبدالله): ثقافة الوهم، مقاربات حول المرأة والجسد واللغة، المرأة واللغة ٢،

ط٢، المركز الثقافي العربي، بيروت - لبنان، ٢٠٠٠م.

٩. مارزانو، (ميشيلا): فلسفة الجسد، ترجمة نبيل أبو صعب، ط١، المؤسسة الجامعية

للدراسات، بيروت - لبنان، ٢٠١١م.

١٠. هلال، (عبدالناصر): خطاب الجسد في شعر الحداثة، قراءة في شعر السبعينيات،

نسخة كتاب إلكترونية، كتب عربية - www.kotobarabia.com.

والدراسات السابقة والموازية جميعها قيمة في موضوعها، وطريقة طرحها، وبالنتائج التي تمخضت عنها، وقد أفادت دراستي هذه من تلك الدراسات، أكان ذلك في النظرية الرؤيوية للعلامات الجسدية أم في التطبيق.

وقد انطلقت هذه الدراسة من مجموعة فرضيات مبدئية، حاولت التحقق من صحتها وأهمها ما يأتي:

الفرضية الأولى: أن شعر الأعشى الكبير يتشكل في مجمله من علامات سيميائية جسدية متفردة انماز بها من غيره، هذا بالإضافة إلى تعدد المظاهر الممثلة للجسد في شعره وتباين دلالاتها واستراتيجيات تشفيرها ضمن ثقافة العصر الجاهلي.

الفرضية الثانية: أن توافر مظاهر العلامة السيميائية بكافة مستويات الدراسة وغناها في شعر الأعشى الكبير، وإحكامه للأيقونة التصويرية، وشموله لأغلب الإشارات اللسانية وغير اللسانية في العصر الجاهلي، وبإخراجه للمعنى إلى أفاق الخيال والإبداع، ذلك كله يساعد على الكشف عن جوانب من شعرية الأعشى الكبير ظلت في طي النسيان.

الفرضية الثالثة: أن النص الأدبي مادته الأساسية اللغة وعليها يدور تشكل رؤى العلامة السيميائية، معجميا ودلاليا وتداوليا ضمن سيرورة التدليل لمظاهر العلامة الجسدية المتنوعة في شعر الأعشى الكبير.

الفرضية الرابعة: أن المظاهر السيميائية في شعر الأعشى الكبير تتضافر جميعا في إبراز الدلالة، وتحقيق للمدار الدلالي بوصفه فرضية استكشافية مناطق تدليل على المعنسى الكامن، وتفتح باب التأويل وتعدد القراءة، وهي مظاهر لها الأثر العميق في التواصل مع المتلقي وتعزيز سبل الفهم عنده.

الفرضية الخامسة: أن لبَّ الشعر وبورته يتمثلان بعلامات لسانية وغير لسانية، ويتشكل هذا التمثل العلامي في فضاء القصيدة الداخلي والخارجي، وفيما تحويه من عناصر وسمات أسلوبية تضمن لها عامل الوحدة والترابط، لتغدو القصيدة عند الأعشى الكبير — بكافة تجلياتها الشعرية — علامة موسعة، وكلا دالا.

أما أهم المرتكزات المنهجية التي تقوم عليها هذه الدراسة فهي:

المرتكز الأول: تم اختيار شاعر جاهلي، يستمد الأهمية بوصفه أحد فحول الشعراء المتقدمين الذين ظهر الجسد الإنساني في أشعارهم بشكل جلي، وبذلك يحقق دعما لهذه الدراسة، بكشفها عن علامة الجسد في شعره، المتشكلة في نصوصه، وبيان جمالياتها وتداعياتها التأويلية، بالوقوف على أهم المظاهر العلامية للجسد على مستوى الدال الممثل، وباستنباطها وتحليلها وتفسيرها على مستوى المدلول المضمحل ضمن سيرورة التدليل، فسي نطاق عملية التواصل داخل الشفرة النصية، وبالكشف عما تحمله هذه المظاهر السيميائية من وظائف مضمنة في مستوى معنى المعنى.

المرتكز الثاني: تنطلق هذه المقاربة من مفاهيم سيميائية غنية وواسعة، كالعلامة والأيقونة والقرينة والرمز والشفرة والممثل والموضوع والمؤول... إلخ، بحيث لا تغفل انتقائية المبدع، وبنية النص وسياقاته، وأثر ذلك في القارئ، وهذا ما يؤدي إلى الكشف عن جماليات المعاني المضمرة في العلامة من شعر الأعشى الكبير وفق الاتجاهات النقدية المختلفة، من نفسية واجتماعية وثقافية وأسلوبية وتلق وتأويل.

فالسيميائية تمثل منهجا علميا مضبوطا إلى حد ما، وقد تماهت مع المعالجات الينوية والأسلوبية والتلقي وغيرها، ولكنها رغم ذلك غير مقيدة بمنهجية أو نظرية، فقد انفتحت على منطلقات الخطاب النقدي والثقافي والإيديولوجي، متحررة من نطاق البنية المغلقة، وبدراساتها لنص كلي دال يقوم بوظائف إبلاغية، وبانجذابها إلى علم اللغة من جهة بوصف اللغة نظاما سيميائيا، وامتدادها إلى علوم التواصل والاجتماع والنفس من جهة أخرى، ليصبح النقد ممارسة فكرية علمية، عبر روافد السنية وثقافية متنوعة تنفرع إلى دراسة شاملة — من كافة النواحي — للعلامة السيميائية بتنوعها، وفهم مضامينها الكامنة ومدلولاتها العميقة المضمرة في اللاشعور.

فالمعنى السيميائي - الذي تبحثه هذه الدراسة، وبشكل موضوعها الرئيس - عبارة عن التحام تفصيلي في السيرورة التدلالية التي تنطلق من الممثل (العلامة) في بعده النظامي المعجمي، مروراً بالموضوع في بعده الدلالي، وانتهاءً بالمؤول في بعده المنطقي الاستدلالي، ليتحقق التأويل النهائي، عبر تضافر الأبعاد جميعها، انطلاقاً من فرضية استكشافية أولية، يرصد من خلالها المدار الدلالي لسيمياء الجسد في شعر الأعشى.

إن اهتمام الدراسة الأول هو تفصيل الدلالات وأشكال تداولها، ورصد شكل الأنساق الدلالية ونمط إنتاجها للمعاني وطرق اشتغالها وتفاعلها في النص، فالمعنى السيميائي - هنا - كيان مبني استناداً إلى أنساق الثقافة في كليتها، بوصفها نسق أنساق العلامات، حيث يصبح داخل الثقافة مدلول دالّ ما دالاً لمدلول جديد كيفما كانت طبيعة النسق: (كلام / جسد / إيماءات / أنماط اللباس والطقوس...)، فاللغة منظومة سيميائية خالصة، وقد أخذت دراسة العلامات في هذه الدراسة بعين الاعتبار البنى السيميائية التطبيقية سالفه الذكر.

لذا ستعنى هذه الدراسة بتجليات العلامة الجسدية بوجهيها اللساني وغير اللساني، وما تتضمنه هذه التجليات من تأثير في فهم النص الأدبي، وإبراز جمالياته، والانطلاق إلى تأويله، والوصول إلى شعرية القصيدة، وفتح مغاليقها، فالمعنى السيميائي سيروية ضمنية داخل النص، يعيد القارئ الضمني بناءه وفق فرضياته، والمعنى كذلك واقعة ثقافية تجمع ثقافة النص إلى ثقافة القارئ، والعلامة كيان داخل هذه السيرورة كلها. فظواهر الجسد وممثلاته الثقافية قيد الدراسة في هذه المقاربات تفرض الإفادة من مقولات {السيميائية} ومفاهيمها ومعطياتها...

لقد فرضت طبيعة المظاهر المدروسة وفرضياتها وأسئلتها والمرتكزات التي تقوم عليها؛ بتحديد مظاهر سيمياء الجسد الإنساني وممثلاته الثقافية، ووصفها، ثم محاولة البحث عن أبعادها الجمالية، ودلالاتها المتنوعة، بالانطلاق من العلامة السيميائية، والبحث في آفاقها التأويلية، وفي غير المؤلف من رصد النص وعلاماته.

التَّهْجِي

أولاً: مفهوم العلامة.

ثانياً: السِّمِّيوز (السَّيْرُورَةُ التَّدْلِيلِيَّةُ) لِلْمُمَثِّلِ وَالْمَوْضُوعِ وَالْمُؤَوَّلِ.

ثالثاً: أبعاد الموضوع: (الأيقونة، القرينة، الرَّمز).

رابعاً: الشُّفْرَةُ.

خامساً: مُرَبَّعُ غَرِيْمَاس، والتَّشَاكُلُ والتَّبَايُنُ.

سادساً: أَهْمِيَّةُ الدَّرَاسَةِ السِّمِّيَاثِيَّةِ.

أولاً: مفهوم العلامة Sign

ما هي العلامة؟ إنَّ أي شيء في الوجود يمكن أن يكون علامة^(١). "فالعلامة: هي أية وحدة ذات معنى، يتم تفسيرها باعتبارها تحل محل شيء آخر غيرها، أو تنوب عنه"^(٢) وعلى مستوى النص اللغوي، فإن الدوال اللسانية من كلمات وتركييب وصور وأساليب... إلخ تشكل كلٌّ منها علامة^(٣)، ويأتي دور الناقد في اختياره لإحدى هذه العلامات أو لبعض منها؛ لتكون عنصراً دالاً صالحاً للتدليل.

ولا تقصد العلامة أو يتم اختيارها لذاتها، بل لما تؤديه من وظيفة وفاعلية داخل السياق النصي^(٤)، فالعلامة كيان وحقيقة نصية تتألف من دال لساني سمعي، ومدلول ذهني فكري^(٥)، وفاعلية العلامات ليس في مرجعها الواقعي الطبيعي، بل فيما ينتج عن علاقاتها الرأسية (الاستبدالية) والأفقية (التركيبية)^(٦) من دلالات قائمة على التوافق أو التعارض... داخل

(١) يقول أمبرتو إيكو: ألا يمكن أن يكون الكون كله، وكذا الأشياء التي تؤنثته مجرد علامات. انظر: إيكو، (امبرتو): العلامة، تحليل المفهوم وتاريخه، ط١، ترجمة سعيد بركات، المركز الثقافي العربي، بيروت - لبنان، ٢٠٠٧م، ص ٢٠٧.

(٢) تشاندر، (دانيال): معجم المصطلحات الأساسية في علم العلامات، ترجمة شاكر عبد الحميد، إصدار أكاديمية الفنون، دراسات نقدية ٣، ٢٠٠٢م، ص ١٩٧.

(٣) يقول أرت فان زويست: كل شيء قابل لأن ينظر إليه بوصفه علامة. انظر: عياشي، (منذر): العلاماتية وعلم النص، مجموعة مقالات مترجمة، مركز الإنماء الحضاري، حلب - سوريا، ٢٠٠٩م، ص ٤٥.

(٤) يقول جان كوكي: إن مادية الدال لا تؤخذ بعين الاعتبار، إن اللون أو الشكل لا يستهدفان لذاتهما ولكن للوظائف التي يقومان بممارستها. انظر: كوكي، (جان كلود): السيميائية، مدرسة باريس، ترجمة رشيد بن مالك، دار الغرب للنشر، الجزائر، ٢٠٠٣م، ص ٨٦. وانظر: ربابعة، (موسى سامح): آليات التأويل السيميائي، ط١، أفاق للنشر، الكويت، ٢٠١١م، ص ١١.

(٥) انظر: قاسم، (سيزا) وأبو زيد، (نصر حامد): أنظمة العلامات في اللغة والأدب والثقافة، مدخل إلى السيميوطيقا، مقالات مترجمة ودراسات، دار الياس العصرية، القاهرة - مصر، ١٩٨٦م، ص ٢٠.

(٦) يقول جوزيف كورتيس: كل علامة تتخبط في نظام أكثر أو أقل اتساعاً هو في الوقت نفسه من نمط إبداعي (أين تقابل علامة ما علامة أخرى)، وتوزياعي (أين تكون علامة ما متبوعة و/أو مسبوبة بعلامة أخرى أو في علاقة معاصرة معها). انظر: كورتيس، (جوزيف): سيميائية اللغة، ط١ ترجمة جمال حضري، مجد المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، بيروت - لبنان، ٢٠١٠م، ص ٣٥.

النص(١) وخارجه، فالتنظيم للدوال (مستوى التعبير) طريق إلى المدلولات (مستوى المضمون)(٢)٠

وحياة العلامات داخل المجتمع اللغوي(٣) مواز لتوليقيها داخل الإرسالية اللغوية(٤)، بما يحقق فعل التواصل، وتكون طبيعة هذا التواصل وفق نمط العلامة، ومدلولها(٥)، ومراتب الدلالة فيها(٦)؛ فإذا كانت العلامة وحيدة الدلالة يكون التواصل بين المرسل والمتلقي مباشرا عبر قناة الاتصال (سمعية بصرية...)، وتكون شفرة النص (الرسالة اللغوية) واضحة محققة للوظيفة الإدراكية عند المتلقي، أما إذا كانت العلامة ملتبسة تحتل أكثر من معنى، ففي هذه الحالة تكون الشفرة النصية أقرب إلى الغموض، وتحقق الوظيفة الشعرية الدالة على أدبية الأدب، وإذا كانت العلامة فضفاضة الدلالة، حينها تكون دالة على التكميل أو التعمية، ويتم التفعيل بين أطراف العملية التواصلية (المرسل والنص والمتلقي) في حالة التكميل، وتتلفى عملية التواصل في حالة التعمية، وعندها لا تحقق العلامات وظيفتها لخلل في تنظيمها

(١) يقول دانيال تشاندلر: إن تصور سوسير للمعنى محض بنيوي وعلائقي وليس إرجاعيا؛ الأفضلية للعلاقات وليس للأشياء. انظر: تشاندلر، (دانيال): أسس السيميائية، ط١، ترجمة طلال وهبة، المنظمة العربية للترجمة، بيروت - لبنان، ٢٠٠٨م، ص ٥٢. وانظر: قاسم، (سيزا) وأبو زيد، (نصر حامد): أنظمة العلامات في اللغة والأدب والثقافة...، مرجع سابق، ص ٣١.

(٢) انظر: مبارك، (حنون): دروس في السيميائيات، ط١، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء - المغرب، ١٩٨٧م، ص ٣٩. وانظر: إينو، (أن) وآخرون: السيميائية، الأصول، القواعد، والتاريخ، ط١، ترجمة رشيد بن مالك، دار مجدلاوي، عمان - الأردن، ٢٠٠٨م، ص ٢٢٩.

(٣) يقول فريديناند دي سوسير: يمكننا أن نتصور علما يدرس حياة العلامات في كنف الحياة الاجتماعية. نقلا عن: توسان، (برنار): ما هي السيميولوجيا، ترجمة محمد نظيف، ط٢، أفريقيا الشرق، الدار البيضاء - المغرب، بيروت - لبنان، ٢٠٠٠م، ص ٩. وانظر: جيرو، (بيير): علم الإشارة، السيميولوجيا، ترجمة منذر عياشي، ط١، دار طلاس، دمشق - سوريا، ١٩٨٨م، ص ٢٣-٢٤.

(٤) يقول جيرار دولودال: لا وجود لأي تواصل عن طريق العلامات دون وجود قصدية وراء فعل التواصل، ودون وجود إبداع، أو على الأقل دون وجود توليف للعلامات. انظر: دولودال، (جيرار): السيميائيات أو نظرية العلامات، ترجمة عبدالرحمن بو علي، دار الحوار، اللاذقية - سوريا، ٢٠٠٤م، ص ١٢٦.

(٥) يتابع أمبرتو إيكو القدماء في تصنيفهم للعلامة حسب مدلولها إلى: علامات وحيدة المعنى، وعلامات ملتبسة المعنى، وعلامات متعددة المعنى، وأخيرا علامات فضفاضة المعنى. انظر: إيكو، (أمبرتو): العلامة، تحليل المفهوم وتاريخه، مرجع سابق، ص ٨٣ - ٨٤.

(٦) انظر: تشاندلر، (دانيال): معجم المصطلحات الأساسية في علم العلامات، مرجع سابق، ص ١٤١.

وتوليفها... (١)

والعلاقة بين ركني العلامة (الدال والمدلول) اعتبارية كما قال بذلك (دي سوسير) (٢)، أما السيميائيون فيرون أن العلاقة بينهما اصطلاحية توافقية اجتماعية ثقافية (٣)، ففي البداية تكون العلاقة اعتبارية، وربما توقيفية كما يرى علماء فقه اللغة، ولكن بعد أن تسير العلامة في استعمال المجتمع وثقافته تصبح العلامة عرفية اصطلاحية لا يستطيع أحد تغييرها (٤)، وما يصطلح عليه المجتمع يمثل كينونته الفكرية والنفسية... وغيرها، فالعلامة بتجلياتها اللغوية صوتاً وتركيباً ودلالة... إلخ نابعة من كيان المجتمع اللغوي، ومعبرة عن ثقافته.

ولا يقتصر مفهوم العلامة على الدال اللساني، بل يتعداه إلى الدوال أو الممثلات غير اللسانية؛ من إيماءة حركية أو ذائقة أو لمسة... (٥)، فكل شيء في الكون الطبيعي كالسماء بنجومها وكواكبها وظواهرها من برق ومطر... وكالأرض بجمالها وأنهارها وحيوانها وإنسانها ومظاهرها المادية والروحية كالعمران واللباس والأديان... كلها دوال أو علامات ذات دلالة (٦) بما تؤديه من وظائف داخل السيرورة الثقافية زماناً ومكاناً وإنساناً، وقد انصهرت كلها داخل الكيان الثقافي الأساس وهو النص (٧)، أي أن تصوير العلامة غير اللسانية علامة لسانية في حقل اللغة بوثيقتها النصية التي تعبر عن الثقافة الإنسانية بتجلياتها كافة.

(١) يقول روبرت شولز في مفهوم النص: النص: مجموعة من العلامات تثقل في وسط معين من مرسل إلى متلق، باتباع شفرة أو مجموعة من الشفرات. انظر: شولز، (روبرت): السيمياء والتأويل، ط ١، ترجمة سعيد الغانمي، المؤسسة العربية للدراسات، بيروت - لبنان، ١٩٩٤م، ص ٢٥١. إن الوظيفة الميتا لغوية (اللغوية المفسرة، أو الشارحة، أو اللغوية العليا) تتوجه نحو الشفرة المشتركة بين المتخاطبين، وذلك حسب تصنيف (ياكوبسون) لوظائف العلامات التي تشكل سيرورة التواصل من مرسل ومتلق ورسالة وقناة ومرجع وشفرة. انظر: تشاندلر، (دانيال): معجم المصطلحات الأساسية في علم العلامات، مرجع سابق، ص ٧٣.

(٢) الدليل اللساني عند سوسير هو [وحدة نفسية ذات وجهين... وهذان العنصران مرتبطان ارتباطاً وثيقاً (الصورة السمعية والتصور)] انظر: مبارك، (حنون): دروس في السيميائيات، مرجع سابق، ص ٣٧.

(٣) انظر: تشاندلر، (دانيال): أسس السيميائية، مرجع سابق، ص ٦٧.

(٤) انظر: المرجع نفسه ص ٦٦، والفكرة لليفي شتراوس.

(٥) انظر العلامات غير اللسانية: توسان، (برنار): ما هي السيميولوجيا، مرجع سابق، ص ٢٠-٣١.

(٦) انظر: قاسم، (سيزا) وأبو زيد، (نصر حامد): أنظمة العلامات في اللغة والأدب والثقافة...، مرجع سابق، ص ١٠.

(٧) يقول أمبرتو إيكو: إن العلامة... كيان داخل سيرورة دلالية. انظر: إيكو، (أمبرتو): العلامة، تحليل المفهوم وتاريخه، مرجع سابق، ص ٤٩.

فالعلامة داخل النصوص عامة والنص الأدبي خاصة تشكل ممثلاً يحيل إلى موضوع مدلول عليه بفعل مؤول خفي (داخل سيرورة دلالية)، أو بإدراك مؤولٍ مثلق مفسر لهذا الممثل حسب ثقافته وخبرته وكفايته اللغوية والنقدية والتاريخية والاجتماعية والنفسية والفكرية والجمالية... فالعلامة دليل حاضر في النص، يستدعي سبل فهم متعددة، لا تكفي بركنين هما (الدال والمدلول)، بل في نطاق سيرورة تدللية ثلاثية الأركان، سيحاول هذا المهاد النظري توضيح أسسها ومفاهيمها، وذلك فيما سيأتي.

ثانياً: السيميو (السيرورة التدللية) للممثل والموضوع والمؤول

تنفرع العلامة السيميائية إلى ثلاثة عناصر أو علامات فرعية هي: (الممثل والموضوع والمؤول) (١)، تشكل كل منها فعلاً تشاركياً (٢)، فممثل العلامة بعد نظمي تركيبى، أما موضوع العلامة فهو بعد دلالي وجودي، ومؤول العلامة بعد منطقي تداولي (٣)، بحيث يحيل المؤول الممثل إلى الموضوع (٤)، وبهذا نستعيض عن العلاقة الثنائية (دال /مدلول) كما هي عند (دي سوسير) بعلاقة ثلاثية الأركان (ممثل/موضوع/مؤول) كما هي عند أبي السيميائية ومؤسسها (شارل بيرس).

ويصير المؤول في هذه العلاقة ممثلاً أو علامة جديدة، تحيل إلى موضوع جديد ضمن سيرورة تدللية (٥)، فمستوى التعبير (الدال) ينقل القارئ إلى مستوى المضمون (المدلول) (٦)، ويصير هذان المستويان (التعبير والمضمون/الدال والمدلول) ممثلاً للعلامة في نطاق مؤول (مستوى الفهم والإدراك) (٧) يحيل إلى مستوى جديد للتعبير هو موضوع العلامة الأول الذي

(١) انظر: دو لودال، (جيرار): السيميائيات أو نظرية العلامات، مرجع سابق، ص ٣٤-٣٥. وانظر: عياشي، (منذر): العلاماتية وعلم النص، مجموعة مقالات مترجمة، مرجع سابق، ص ١٦.

(٢) انظر: دو لودال، (جيرار): السيميائيات أو نظرية العلامات، مرجع سابق، ص ٦٠-٦١.

(٣) انظر: المرجع نفسه، ص ١٠٢-١٠٣. وانظر: مبارك، (حنون): دروس في السيميائيات، مرجع سابق، ص ٨١-٨٢.

(٤) انظر: دو لودال، (جيرار): السيميائيات أو نظرية العلامات، مرجع سابق، ص ٣٠-٣٣.

(٥) انظر: المرجع نفسه، ص ٩٦. وانظر: عياشي، (منذر): العلاماتية وعلم النص، مرجع سابق، ص ٤٠-٤١.

(٦) إن التعيين والتضمين مصطلحان يصفان العلاقة بين الدال والمدلول، والمدلول ينفرع إلى نمطين: مدلول تعييني (حرفي)، ومدلول ضمني (إيحائي غير مباشر). انظر: تشاندلر، (دانيل): أسس السيميائية، مرجع سابق، ص ٢٣٦.

(٧) انظر: إيكو، (امبرتو): العلامة، تحليل المفهوم وتاريخه، مرجع سابق، ص ١٤٠-١٤١.

يتحول بدوره إلى مستوى للمضمون جديد (دلالة ضمنية)، عبر مؤول ثانٍ يشكل بدوره علامة جديدة تحيل إلى مضمون (موضوع) آخر... (١) وهكذا دواليك عبر سيرورة لا متناهية من الفهم.

فالالتحام ما بين الممثل والموضوع والمؤول هو ما يشكل طبيعة العلامة السيميائية (٢)، وكل عنصر من هذه العناصر قادر على الاشتغال بوصفه علامة (٣)، وأي علامة من هذه العناصر قابلة للإحالة إلى موضوع مباشر (ما هو واقعي خارج العلامة)، عبر مؤول مباشر يتحول إلى مؤول ديناميكي بوصفه علامة تحيل الممثل إلى موضوع غير مباشر (مضمّن داخل العلامة) (٤)، وبهذا تتطلق حركة تحليل العلامة وفهمها من الممثل إلى الموضوع مروراً بالمؤول الذي يصير بدوره ممثلاً يحيله مؤول آخر على موضوع جديد... إلخ.

فالعلامة: هي شيء ما (ممثل ما)، يحل محلّ شيء ما (موضوع ما)، بالنسبة لشخص ما (مؤول ما)، من زاوية ما (فكرة ما) (٥). وتعتمد العلامة على فكرة الاستبدال في مستواها الدال على حلول لفظ أو تعبير ما مكان لفظ أو تعبير آخر، وفق علاقة ما (كالاستعارة والكناية والمجاز) (٦)، ولكن العلامة تتجاوز هذا المستوى الذي يصير مباشراً في سيرورة التدليل؛ لأن المؤول بفاعليته وإدراكه؛ أي من زاوية فهمه للفكرة الضمنية المرتبطة بالواقع النصي الاجتماعي والتاريخي والثقافي والنفسي والإيديولوجي... (٧) يضفي وظيفة لهذا المستوى

- (١) انظر: تشاندلر، (دانيال): أسس السيميائية، مرجع سابق، ص ص ٢٤٠-٢٤١.
- (٢) انظر: دو لودال، (جيرار): السيميائيات أو نظرية العلامات، مرجع سابق، ص ٦٦.
- (٣) انظر: بنكراد، (سعيد): السيميائيات، مفاهيمها وتطبيقاتها، ط ٣، دار الحوار، اللاذقية - سوريا، ٢٠١٢م، ص ٩٣.
- (٤) الموضوع المباشر للعلامة: أي ذلك الموضوع كما تمثله العلامة (الموجود داخل العلامة). والموضوع الدينامي: الذي لا يمكن للعلامة التعبير عنه وإنما تشير إليه فقط وتتركه لاكتشاف المؤول (الخارج عن العلامة). انظر: دو لودال، (جيرار): السيميائيات أو نظرية العلامات، مرجع سابق، ص ١٧٧، ص ١٠١. وانظر: قاسم، (سيزا)، وأبو زيد، (نصر حامد): أنظمة العلامات في اللغة والأدب والثقافة...، مرجع سابق، ص ٢٨، تقول قاسم: الموضوع الديناميكي: هو الشيء في عالم الموجودات الذي تحيل عليه العلامة وتحاول أن تمثله... والموضوع المباشر: جزء من أجزاء العلامة وعنصر من عناصرها المكونة.
- (٥) انظر: دو لودال، (جيرار): السيميائيات أو نظرية العلامات، مرجع سابق، ص ص ٩٥-٩٦. وانظر: إيكو، (أمبرتو): العلامة، تحليل المفهوم وتاريخه، مرجع سابق، ص ٢٧٠، ويقول: إن العلامات لا تحيل على الأشياء، بل على الأفكار التي ليست بدورها سوى علامات. المرجع نفسه، ص ٢٣٢.
- (٦) للتوسع في فكرة الاستبدال مع نماذج تطبيقية، انظر: المساعيد، (ربحان إسماعيل): الانزياح في شعر الحظيئة، دراسة أسلوبية، رسالة ماجستير، جامعة آل البيت، المفرق - الأردن، ٢٠١٠م، ص ٣٨ وما بعدها.
- (٧) انظر: تشاندلر، (دانيال): أسس السيميائية، مرجع سابق، ص ٢٣٧.

الظاهر المرئي في سياق خاص، وقارئ محدد بزمان ومكان، وأفق تلق متعسدد ومتجاوز باستمرار.

وبهذا فإن عملية الفهم والإدراك لمعنى العلامة تتم في نطاق سيرورة تدليلية (١) لا متناهية في مستواها النظري، وهذا ما يضيف إلى التجربة غنى وفاعلية، ولكن معنى العلامة منضبط في مستواه العملي التطبيقي، فعلى المستوى النظري يستمر الممثل بالإحالة على موضوعه عبر مؤول، ويصير المؤول بدوره ممثلاً يحيل على موضوعه إلى ما لا نهاية، ولكن هذا التأويل الديناميكي الفاعل في نطاق عملية الفهم يجب ضبطه، ولهذا يأتي المؤول النهائي لكبح جماح جميع التأويلات أو بعض منها، بوصفها فرضيات قرائية قام المؤول الديناميكي بتنشيطها (٢).

فلا بد أن يصل القارئ إلى دلالة نهائية أو شبه نهائية للعلامات السيميائية بكافة أشكالها وتمثلاتها اللسانية وغير اللسانية، ومن خطابات أدبية أو علمية... وفي مستويات النص المتعددة من صوتية وتركيبية ودلالية وإيقاعية...

إن التحليل السيميائي تحليل تداولي دينامي مطابق للمؤول النهائي الذي يكشف الموضوعات غير المباشرة للأشياء والأفكار بوصفها علامات، فالدلالة معطى ليس جاهزاً وليس كلاً مكتفياً بنفسه (٣)، ولكن المعنى كيان داخل سيرورة استناداً إلى أنساق دلالية (٤) تكشف عنها الذات القارئة وفق فرضياتها، والمدلول واقعة ثقافية (٥) داخل النسق، وبهذا تصير الثقافة بتجلياتها كافة نسق أنساق للعلامات، وتكون الدلالة دالاً ثقافياً لمدلول داخل نسق يتحول إلى دال جديد (٦)، وبهذا ينفصل العالم الثقافي للعلامة عن واقعها الحقيقي المباشر للأشياء والموجودات، فالعلامة لا تنوب عن هذه الموجودات الحقيقية وخاصة في النص الأدبي الذي

(١) يقول إيكو: إن الإدراك سيرورة افتراضية. انظر: إيكو، (أمبرتو): العلامة، تحليل المفهوم وتاريخه، مرجع سابق، ص ٢٣٧.

(٢) انظر: ربابعة، (موسى سامح): آليات التأويل السيميائي، مرجع سابق، ص ١٢.

(٣) انظر: غريماس، (ألجير داس. ج) وفونتنبي، (جاك): سيميائيات الأهواء من حالات الأشياء إلى حالات النفس، ط ١، ترجمة سعيد بنكراد، دار الكتاب الجديد المتحدة، بيروت - لبنان، ٢٠١٠م، ص ٢٨، ص ٥٣. وانظر: إيكو، (أمبرتو): العلامة، تحليل المفهوم وتاريخه، مرجع سابق، ص ١٣.

(٤) انظر: إيكو، (أمبرتو): العلامة، تحليل المفهوم وتاريخه، مرجع سابق، ص ٢٢.

(٥) انظر: إيكو، (أمبرتو): العلامة، تحليل المفهوم وتاريخه، مرجع سابق، ص ٢٤.

(٦) انظر: المرجع نفسه، ص ١٧٧.

تكون العلاقة فيما بين عناصر علاماته السيميائية الثلاث بعيدة عن الشفافية، وقريبة من الغموض.

تتأط إذن مهمة التفعيل للبنى النصية بعلاماتها السيميائية إلى المؤول الذي يصبح منتجا لسلسلة من المعاني، عبر سلسلة من الإحالات، ناتجة عن سيرورة إدراكية لسياقات ممكنة للعلامة، بما يجعل من النص فضاء متعدد الدلالة^(١) بالقوة أو بالفعل^(٢)؛ لأن النص مكمّن الدلالة، والمؤول هو مكان تولد هذه الدلالة^(٣).

وموضوع أي علامة مادية حاملة لمثلها — كالكلية المعجمة — "يحتوي بالقوة على كل شروحها النصية الممكنة"^(٤)، ولهذا يرتبط الممثل في مستواه السيميائي التداولي مع المتلقي الذي يحيل اللفظة المعجمية على الأفكار وليس على الأشياء الواقعية^(٥)، وتصبح هذه الأفكار بدورها علامات في نطاق السيرورة التدلالية (السيموز) المنتجة للدلالات الثقافية التي تمثل نسقا مضمرا للأنساق السيميائية المنتجة بالتداول، "فالسيموز إنتاج ثقافي للدلالات"^(٦).

ولا يستطيع القارئ إنتاج الأفكار وتكثيف التصورات إلا عن طريق المؤول الذي يقوم بتوسيع العلامة بإضافاته المعرفية المستمرة لكل المعاني الممكنة لطبقات الممثل المتراكبة بعضها فوق بعض^(٧)، وكل طبقة دلالية تعتمد على سابقتها للوصول إلى عملية تفعيل للعلامة السيميائية، عبر سيرورة قرائية تنطلق من العلامة بعناصرها الثلاثة، غير مغفلة خارجها الواقعي الثقافي الذي يفعله متلق يعيد إنتاج النص بعلاماته؛ بالتفاعل معها تفاعلا ديناميكيا ينطلق من رصيد النص وواقعه الثقافي إلى بناء الجمالية، الظاهرة، والممكنة، والمحتملة.

(١) انظر: أوكان، (عمر): مدخل لدراسة النص والسلطة، ط١، أفريقيا الشرق، الدار البيضاء - المغرب، بيروت - لبنان، ١٩٩١م، ص ٥٧.

(٢) انظر: قاسم، (سيزا) وأبو زيد، (نصر حامد): أنظمة العلامات في اللغة والأدب والثقافة...، مرجع سابق، ص ٢٧.

(٣) انظر: المرجع نفسه، ص ص ٢٧-٢٨.

(٤) (إيكو، (امبرتو): القارئ في الحكاية، التعاضد التأويلي في النصوص الحكائية، ط١، ترجمة أنطوان أبو زيد، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء - المغرب، ١٩٩٦م، ص ٣٨.

(٥) انظر: تشاندلر، (دانيال): أسس السيميائية، مرجع سابق، ص ١٥٠.

(٦) (بنكراد، (سعيد): السيميائيات، مفاهيمها وتطبيقاتها، مرجع سابق، ص ٤٦.

(٧) انظر: بنكراد، (سعيد): السيميائيات، مفاهيمها وتطبيقاتها، مرجع سابق، ص ١٠٠، ص ٢٦٣.

وبعد أن تم التعرف على مفهوم العلامة وتدايعياتها، والانتقال إلى المؤول ودوره وفاعليته بالتضافر مع الممثل والموضوع، ستبحث الدراسة — الآن — بإيجاز أبعاد الموضوع بعلاقاته الثلاث: علاقة الموضوع بالممثل وهي: علاقة الشبه الدالة على (الأيقونة)، وعلاقة الموضوع بوصفه علامة بموضوعه، وهي علاقة التجاور الدالة على (القرينة / المؤشر)، وعلاقة الموضوع بالمؤول، وهي علاقة العرف والقانون الدالة على (الرمز).

ثالثاً: أبعاد الموضوع: (الأيقونة، القرينة، الرمز)

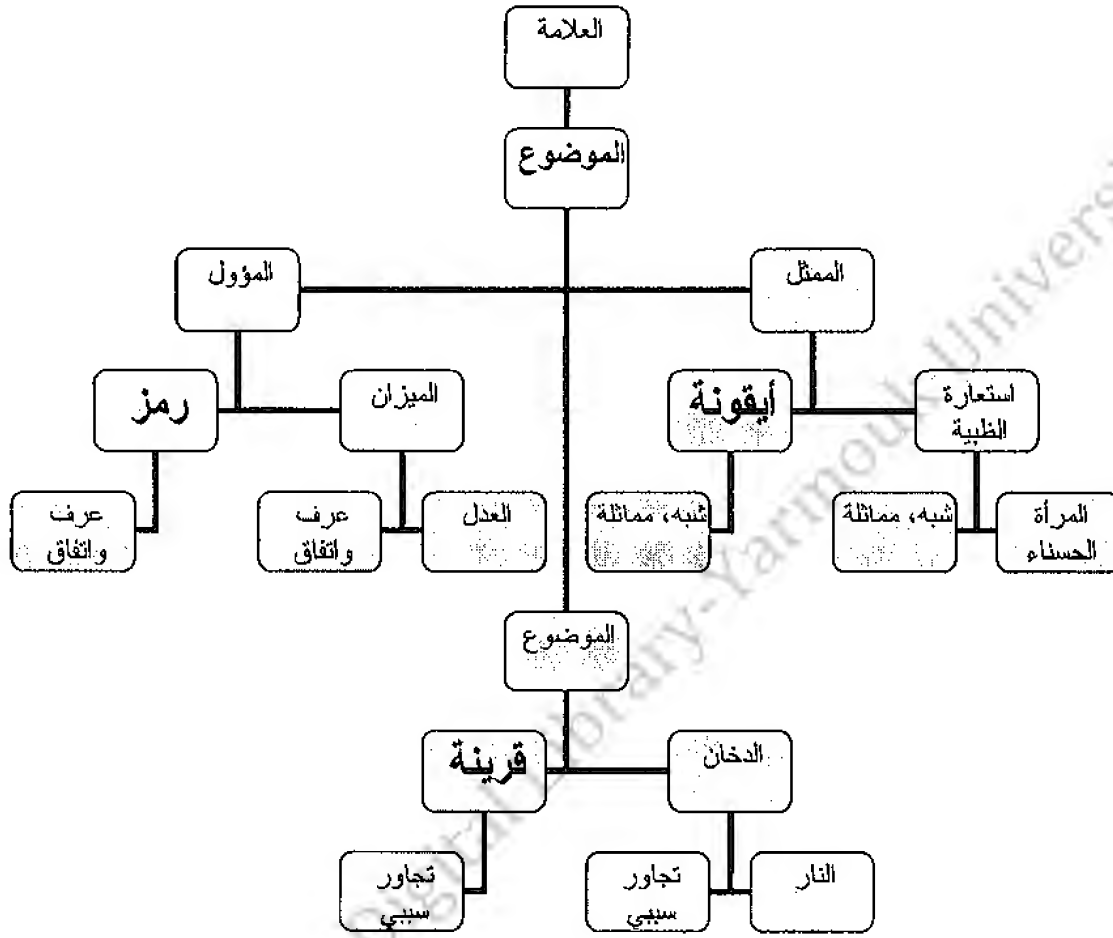
لا ينفصل بُعد الموضوع — بوصفه علامة فرعية — عن بعدي الممثل والمؤول؛ إذ يتشارك معهما في نطاق سيروية تدليلية، ويتفرع بُعد الموضوع إلى علامات يمكن بدورها أيضاً أن تتفرع إلى علامات أخرى...، وتربط العلامات الفرعية بالموضوع (المرجع) نقاط علائقية متنوعة.

وأولى هذه العلامات هي الأيقونة التي ترتبط بموضوعها (مرجعها) الذي تشير إليه وفق علاقة الشبه، فهي علامة تشبه موضوعها^(١)، كالصورة الفوتوغرافية لإنسان ما، أو خريطة لبلد ما^(٢)، فهي أيقونات سيميائية تثير في المتلقي الموضوع الشبيه، وتستغزه للبحث عن نقاط اشتراك بينهما (بين الأيقونة والموضوع). أما العلامة الفرعية الثانية لبعد الموضوع فهي القرينة أو المؤشر، التي ترتبط بموضوعها الذي تشير إليه بعلاقة سببية قائمة على المجاورة، وذلك كالدخان الذي يشكل قرينة أو مؤشراً على وجود نار، والنار سبب في وجود هذا الدخان (القرينة). والعلامة الفرعية الثالثة لبعد الموضوع هي الرمز الذي يرتبط بموضوعه (مرجعها) بعلاقة عرفية اصطلاح المجتمع عليها وفق ثقافته^(٣)، وذلك كالميزان الذي يرتبط عرفياً دون سبب أو شبه بمفهوم مجرد هو (العدالة)، وهو موضوع هذا الرمز. ويمكن تمثيل العلامات الثلاث لبعد الموضوع وهي: (الأيقونة والقرينة والرمز) على شكل الخطاطة الآتية:

(١) انظر: دولو دال، (جيرار): السيميائيات أو نظرية العلامات، مرجع سابق، ص ٢٩. وانظر: يوسف، (أحمد): الدلالات المفتوحة، مقاربة سيميائية في فلسفة العلامة، ط ١، المركز الثقافي العربي، بيروت — لبنان، ٢٠٠٥م، ص ٩١-٩٣. وانظر: عياشي، (منذر): العلاماتية وعلم النص، مرجع سابق، ص ٤٥.

(٢) انظر: الحداوي، (طائع): سيميائيات التأويل، الإنتاج ومنطق الدلائل، ط ١، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء — المغرب، ٢٠٠٦م، ص ٣٠٤.

(٣) انظر: دولو دال، (جيرار): السيميائيات أو نظرية العلامات، مرجع سابق، ص ٣٦.



الشكل: العلامات الفرعية لبعد الموضوع

فكل من العلامات الأصلية والفرعية تتشارك في ثبُلر المعنى وتوسيعه، حيث ننتقل في نطاق سيرورة التدليل من المعنى إلى معنى المعنى... (١)، بالإضافة إلى تداخل الأبعاد لموضوع العلامة، فربما تكون العلامة أيقونة وقرينة ورمزاً في الوقت نفسه، وربما تكون الأيقونة طريقاً إلى ترميزها، أو أن يصبح الرمز قرينة يحل محل موضوع ما، أو العكس بأن تصبح القرينة رمزاً ما... (٢)، فالتفاعل ما بين هذه الأبعاد يشبه تفاعلاً كيميائياً بين مجموعة من العناصر، تدخل كل منها في حيز الأخرى.

(١) انظر: الجرجاني، (عبدالقاهر ت ٤٧١هـ): دلائل الإعجاز، تحقيق محمود محمد شاكر، ط ٣، مطبعة المنني، القاهرة - مصر، ١٩٩٢م. ص ٢٦٢-٢٦٧. وذلك بأن يفهم المتلقي من ظاهر اللفظ معنى، ثم يقوده هذا المعنى المباشر إلى معنى غير مباشر. وهو ما استثمره حازم القرطاجني بعد ذلك في منهاجه؛ بإحالاته إلى المعاني الثواني والثالث...

(٢) انظر: يوسف، (أحمد): الدلالات المفتوحة، مقارنة سيميائية في فلسفة العلامة، مرجع سابق، ص ٩٠. وانظر: تشاندلر، (دانيال): أسس السيميائية، مرجع سابق، ص ص ٩٣-٩٤.

أولاً: العلامة الأيقونية Icon Sign

الاستعارة أشهر الأيقونات النصية، ويمكن إضافة المجاز المرسل والتشبيه بأنواعه إلى الاستعارة؛ أي الصور البلاغية في مجملها، فهي علامات بالغة التركيب، وتستدعي جهداً إضافياً^(١) في التدليل القائم على علاقة الشبه أو المماثلية^(٢) كما قدمنا، فالممثل السيميائي (الاستعارة) بتشابه مع مرجعه (مدلوله وموضوعه) في الكم أو الكيف^(٣)، وتقوم هذه المماثلة على بعض الخصائص أو العناصر الفرعية، من مظهر، أو عدد، أو لون، أو رائحة، أو مذاق، أو حركة، أو صوت، أو ملمس...^(٤) " فقد اقترنت الأيقونة في الغالب بالصورة البصرية وبالأشياء الحسية " ^(٥)، والعلاقة ما بين العلامة الأيقونية وموضوعها تحيل إلى الواقع الحسي أو الخيالي^(٦)، إذ نستطيع الاستغناء عن موضوع الأيقونة وتعويضه بنماذج مشابهة^(٧) تكون حسية أو مجردة ذهنية، فالأيقونة عامة، والاستعارة خاصة، تحمل من التنوع والغنى والتعدد^(٨) والانفتاح^(٩) والإيحاء^(١٠) ما يجعلها ركيزة أساسية في نظام العلامات السيميائية.

- (١) انظر: إيكو، (أمبرتو): العلامة، تحليل المفهوم وتاريخه، مرجع سابق، ص ٦٩.
- (٢) تقوم (المماثلية) في إجراءاتها على مبدأ التماثل بين الأشياء الحاضرة والغائبة؛ أي الشبه بين الصورة الحاضرة الدالة على الصورة الغائبة، إما بواسطة الإدراك البصري...، وإما الإدراك الشمسي، وإما الذوقي، وإما السمع. انظر: مرتاض، (عبدالمالك): التحليل السيميائي للخطاب الشعري، تحليل بالإجراء المستوياتي لقصيدة شنائيل ابنة الجلبى، اتحاد الكتاب العرب، دمشق - سوريا، ٢٠١٥، ص ٢٥.
- (٣) انظر: الحدادي، (طائع): سيميائيات التأويل، الإنتاج ومنطق الدلائل، مرجع سابق، ص ٣٠٥.
- (٤) انظر: ربابعة، (موسى سامح): آليات التأويل السيميائي، مرجع سابق، ص ١٥، ص ٦٦. وانظر: تشاندلر، (دانيال): أسس السيميائية، مرجع سابق، ص ٨١. وانظر: تشاندلر، (دانيال): معجم المصطلحات الأساسية في علم العلامات، مرجع سابق، ص ٨١.
- (٥) يوسف، (أحمد): الدلالات المفتوحة...، مرجع سابق، ص ٩٦.
- (٦) انظر: ربابعة، (موسى سامح): آليات التأويل السيميائي، مرجع سابق، ص ١٥-١٦.
- (٧) انظر: يوسف، (أحمد): الدلالات المفتوحة...، مرجع سابق، ص ٩٣-٩٤.
- (٨) انظر: بنكراد، (سعيد): سيميائيات الصورة الإشهارية، الإشهار والتمثيلات الثقافية، أفريقيا الشرق، الدار البيضاء - المغرب، ٢٠٠٦، ص ٣٨-٣٩. وانظر: إيكو، (أمبرتو): العلامة، تحليل المفهوم وتاريخه، مرجع سابق، ص ٨٣-٨٤.
- (٩) انظر: إيكو، (أمبرتو): الأثر المفتوح، ط ٢، ترجمة عبدالرحمن بو علي، دار الحوار، اللاذقية - سوريا، ٢٠٠١، مقدمة المترجم ص ٨-١٠.
- (١٠) انظر: إيكو، (أمبرتو): التأويل بين السيميائيات والتفكيكية، ط ١، ترجمة سعيد بنكراد، المركز الثقافي العربي، بيروت - لبنان، ٢٠٠٠، ص ١٦٥. الإيحاء (أو ظلال المعنى): مصطلح يشير إلى التداخلات والإيحاءات الاجتماعية والثقافية والشخصية التي تظهر في غضون تفسير القارئ لشفرة النص...، وتمثل مرتبة ثانية من الدلالة، فهي تستخدم العلامة الإشارية (بدالها ومنلولها) كدال لها، وبهذا تعطي العلامة الإشارية مدلولاً إضافياً. انظر: تشاندلر، (دانيال): معجم المصطلحات الأساسية في علم العلامات، مرجع سابق، ص ٣٥.

ولا تمتلك الأيقونة خصائص الموضوع كاملة، بل تمتلك فقط الخصائص الجوهرية فيه^(١)، فاستعارة الطيبة للمرأة — على سبيل المثال — يجعل منها أيقونة تحيل إلى شبه لوني كالبياض، أو شكلي كطول الجيد، أو معنوي ذهني كالحنو والرفق...، ولكن لا يمكن أن تتداخل صورة المرأة مع صورة الطيبة تداخلا تختفي بموجبه صورة كليهما؛ لأن علاقة الشبه بينهما جزئية وليست كلية.

والتشابه ما بين العلامة الأيقونية وموضوعها ليس علة مطلقة لتحقيق الأيقونة في النص، بل ربما تكون العلاقة عرفية اجتماعية ثقافية^(٢)، وبهذا تتداخل الأيقونة مع الرمز ويتبادلان التأثير وفق السياق النصي، والزمان، والمكان، والإنسان الذي يفهم هذه العلامة، ويدرك طبيعتها، ومن ثم يحدد نوعها.

والعلامة الأيقونية ليست مقصودة فقط لذاتها، بل بما توحيه من معان، ومفاهيم، وأفكار، بالإضافة إلى اندراجها ضمن نظام رمزي من العلامات^(٣)، ويتضافرها مع مجموعة من الأيقونات في النص يجعلها ذات فاعلية تضفي على الموضوع صورة متكاملة؛ لونية أو حسية أو بصرية...^(٤). فاللون على سبيل المثال " لا يمكن أن يكون علامة لغوية فحسب، وإنما يغدو في بعض الأحيان علامة أيقونية، وخاصة عندما تتشكل القصيدة من صور متشابكة تتحول إلى أيقونات تحمل معها الإثارة، وتستدعي القراءة " ^(٥).

-
- (١) انظر: إيكو، (امبرتو): العلامة، تحليل المفهوم وتاريخه، مرجع سابق، ص ٩١، ص ٩٥.
(٢) انظر: قاسم، (سيزا) وأبو زيد، (نصر حامد): أنظمة العلامات في اللغة والأدب والثقافة...، مرجع سابق، ص ٣٢.
(٣) انظر: ثامر، (فاضل): اللغة الثانية، في إشكالية المنهج والنظرية والمصطلح في الخطاب النقدي العربي الحديث، ط ١، المركز الثقافي العربي، بيروت — لبنان، ١٩٩٤م، ص ٣٤.
(٤) انظر: ربابعة، (موسى سامح): آليات التأويل السيميائي، مرجع سابق، ص ٦٥.
(٥) المرجع نفسه، ص ٨٥.

ثانيا: العلامة القرينية (المؤشر) Index Sign

القرينة علامة فرعية لبعد الموضوع ملاصقة له ومجاورة^(١)، وفق علاقة السببية^(٢) والتعليل، وهي علامة مباشرة حيوية^(٣) لأنها لا تستطيع الاستغناء عن موضوعها إطلاقاً^(٤)، وكان القرينة قطعة مأخوذة من الموضوع^(٥)، فوجود القرينة رهين بوجود موضوعها؛ لأن الدخان رهين للنار، فلا وجود للدخان (الظاهر المرئي) إلا بوجود نار (كامنة مخفية)^(٦)، فالدخان قرينة مادية فيزيقية طبيعية، ولهذا تسمى القرائن (شواهد) ^(٧) على موضوعاتها.

فعندما يلحظ المتلقي قرينة ما في النص، يؤدي ذلك إلى تحفيزه للبحث عن موضوعها الذي ترتبط به، فالقرينة عنصر أو علامة مرئية ظاهرة جلية في النص تشير إلى وقائع غائبة (غير ظاهرة) عنه، وهذه الوقائع غير المرئية ليس من الضروري أن تكون مادية، بل ربما تكون وقائع مجردة ذهنية، فوظائف القرائن في النص متعددة؛ كتحفيز القارئ، واستحضار الغائب بالشاهد، بالإضافة إلى خلق صورة أيقونية في بعض الأحيان تتضافر مع أنواع متعددة من الأيقونات، لتشكل مشهداً أيقونياً كلياً مكتملاً ومندمجاً ضمن نظام النص.

وتحمل بعض الكنايات عناصر قرينية ذات فاعلية وفق سيرورة تدليلية تسلسلية، فقولنا: (فلان كثير الرماد) يشكل هذا التعبير قرينة سيميائية تحيل عبر شبكة تسلسلية من العنصر المادي المرئي (كثرة الرماد) إلى عنصر آخر هو موضوع (كثرة إيقاد النار)، وهو عنصر

(١) انظر: دولو دال، (جيرار): السيميائيات أو نظرية العلامات، مرجع سابق، ص ٢٩. التجاور: شيء يكون — على نحو ما — جزءاً من شيء آخر، (أو جزءاً من المجال نفسه الذي ينتمي إليه شيء آخر)، وقد يكون التجاور سببياً، أو ثقافياً، أو مكانياً، أو زمانياً، أو طبيعياً فيزيقياً، أو مفاهيمياً، أو شكلياً بنيوياً. انظر: تشاندلر، (دانيال): معجم المصطلحات الأساسية في علم العلامات، مرجع سابق، ص ٣٨-٣٩.

(٢) انظر: قاسم، (سيزا) وأبو زيد، (نصر حامد): أنظمة العلامات في اللغة والأدب والثقافة...، مرجع سابق، ص ٣٣، ص ٣٥٥. وانظر: تشاندلر، (دانيال): معجم المصطلحات الأساسية في علم العلامات، مرجع سابق، ص ٨٧.

(٣) انظر: يوسف، (أحمد): الدلالات المفتوحة...، مرجع سابق، ص ٩٠. وانظر: دولو دال، (جيرار): السيميائيات أو نظرية العلامات، مرجع سابق، ص ١٠٨.

(٤) انظر: دولو دال، (جيرار): السيميائيات أو نظرية العلامات، مرجع سابق، ص ١١٢.

(٥) انظر: تشاندلر، (دانيال): أسس السيميائية، مرجع سابق، ص ٩٠.

(٦) انظر: إيكو، (أمبرتو): العلامة، تحليل المفهوم وتاريخه، مرجع سابق، ص ٩٢.

(٧) انظر: يوسف، (أحمد): الدلالات المفتوحة، مقارنة سيميائية في فلسفة العلامة، مرجع سابق، ص ٨٨.

مادي مُستحضر، وهذا الموضوع بدوره يتحول إلى علامة قرينية دالة على موضوع جديد هو (كثرة طبخ الطعام)، ويتحول هذا الموضوع المستحضر إلى علامة قرينية جديدة تؤثر على موضوع جديد هو (كثرة الضيفان)، وهذا الموضوع بدوره يتحول إلى علامة جديدة وهي قرينة سيميائية دالة على موضوع (الكرم) الذي يعيدنا إلى القرينة الأولى (فلان كثير الرماد).

وهذا لا يعني انتهاء سيرورة التدليل، بل إن السياق الذي ترد فيه مثل هذه القرائن يحيل إلى مضامين متعددة ومؤشرات غنية، فربما تتحول القرينة إلى رمز يحيل إلى موضوع جديد... وهكذا نرى كيف يتفاعل مستمر بين العلامات الأصلية والفرعية، وتداخل علاقتها الداخلية والخارجية.

ويلحق بعضهم^(١) أسماء الإشارة والضمائر والأسماء الموصولة وظروف الزمان والمكان بالعلامة القرينية، ويطلق عليها مصطلحا (أدوات التأشير) أو (الموجهات الانتباهية)^(٢)، حيث تقتزن بموضوعها برابط فيزيقي يشتغل بحضور هذا الموضوع، فالعلامات (هذا، أنت، الذي، الآن، هنا) تحتاج إلى موضوع حاضر وليس غائبا، ولهذا لا يدخل بعضهم هذه العلامات ضمن القرينة السيميائية. وهذه الموجهات ذات فاعلية في النص "فكلها تدعو المستمع أو (القارئ) إلى استثمار قدرته على الملاحظة وتوجيهها وتبئيرها حول الكلمات التي تستتبعها وتثبيتها وتجديرها في عملية التخاطب"^(٣).

ولا ننسى أن القرينة ترتبط بالحواس ارتباطا وثيقا كما الأيقونة، من بصرية ودوقية وشمية وسمعية ولمسية، حيث تلازم هذه الحواس القرينة وموضوعها، فعارض مرض ما يدرك بحاسة البصر أو اللمس في معظمه، وقرينة آثار القدم الدالة على القدم أو الإنسان تدرك بحاسة البصر، وقرينة صدى الصوت الدالة على صوت ما تدرك بحاسة السمع، ونكهة معينة

(١) كامبرتو إيكو وبيرس، انظر: إيكو، (أمبرتو): العلامة، تحليل المفهوم وتاريخه، مرجع سابق، ص ٩١. وانظر: قاسم، (سيزا) وأبو زيد، (نصر حامد): أنظمة العلامات في اللغة والأدب والثقافة...، مرجع سابق، ص ٣٣-٣٤.

(٢) انظر: إيكو، (أمبرتو): العلامة، تحليل المفهوم وتاريخه، مرجع سابق، ص ٩٣.

(٣) الحداوي، (طائع): سيميائيات التأويل...، مرجع سابق، ص ٣١٧.

دالة على نوع غذائي أو فاكهة... تدرك بحاستي الذوق والشم، ونوع عطر ما يدرك بحاسة الشم، ونوع قماش يدرك بحاستي اللمس والبصر... (١)

فالقريئة علامة ذات فاعلية وغنى؛ باشتغالها الفاعل الذي يحرك حواس المتلقي ويستفزها، وبما تثيره داخل نسيج النص من شبكة مؤشرات متسلسلة تُنتج من الموضوع غير المباشر لتوحي بدلالات ضمنية مضمرة.

ثالثاً: العلامة الرمزية Symbol Sign

الرمز علامة فرعية لبعد الموضوع، حيث يرتبط الرمز بموضوعه بمقتضى العرف (٢) الاجتماعي، ولهذا فالرمز متعلق بثقافة المجتمع وما يصطلح عليه في أفكاره النابعة من فهمه لتداعيات هذا الرمز، فلا يستطيع الرمز الاستغناء عن المؤول وعن النشاط التأويلي فسي رتمته (٣)، وخصوصاً أن تداعيات الرمز المادي تقتزن بموضوع مجرد (٤)، وهذا التجريد الذي لا يرتبط بحاسة ما يستدعي حركة في الفهم لسير أغوار حركة الحياة الرمزية، فالعلامة الرمزية كائن يعيش ويحيا ضمن نطاق المجتمع بإنسانه وفكره واقتصاده وحضارته... فيتكون الرمز ضمن هذه الحياة وتنمو عناصره وروابطه بالموضوع المعبر عنه رمزياً ضمن هذه الجدلية.

وكما تقدم فالرمز لا يحيا منفرداً، بل هو عنصر علامي مشارك للمجتمع وعناصره الفنية كالأيقونات والمؤشرات التي يمكن أن تكون عناصر مكونة للعلامة الرمزية، وتحتوي العلامة السيميائية أحياناً على أيقونة ورمز، أو قرينة ورمز في الوقت نفسه (٥)، وذلك حسب السياق النصي بزمانه ومكانه وإنسانه الذي يشكل متلقياً مؤولاً حقيقياً، بالإضافة إلى المؤول العلامي،

-
- (١) انظر: تشاندر، (دانيال): أسس السيميائية، مرجع سابق، ص ٨١-٨٢.
 - (٢) انظر: الحداوي، (طائع): سيميائيات التأويل...، مرجع سابق، ص ٣٠٥.
 - (٣) انظر: يوسف، (أحمد): الدلالات المفتوحة...، مرجع سابق، ص ٩٩.
 - (٤) انظر: بنكراد، (سعيد): السيميائيات، مفاهيمها وتطبيقاتها، مرجع سابق، ص ٢٧٤.
 - (٥) انظر: نولو دال، (جيرار): السيميائيات أو نظرية العلامات، مرجع سابق، ص ١١١.

ويتضافر المؤولان ليشكلا سيرورة في الفهم؛ لأن الرمز يفقد طابعه كرمز دون وجود العناصر آنفة الذكر من مؤول وثقافة واتفاق مجتمع...

فالكلمات الرمزية بوصفها علامات سيميائية تدل على صورة ذهنية فكرية^(١) واقعية، أو متخيلة، ولا تدل على الأشياء ذاتها،^(٢) إذ إن علامة رمزية كـ (الميزان) تستدعي نشاطا تاويليا يضع هذه العلامة (الميزان) في نظام تعبيرى رمزي يحيل إلى موضوع (العدالة)، فكلمة الميزان لا تحيل على الميزان المعروف ذاته، بل تحيل إلى تداعياته الرمزية المقترنة بالمجتمع وثقافته وقد تعارف على وضع الميزان بوصفه علامة رمزية (للعدالة)، فالرمز علامة دائمة^(٣) في ثقافة المجتمع، أو شبه دائمة، وإذا زالت هذه العلامة فهي بفعل الزمن وتغير المفاهيم والأفكار والمعتقدات...، ولهذا يحتاج القارئ إلى عملية فهم عميقة من أجل سبر أغوار النص الأدبي خاصة النص القديم؛ للبحث عن تجليات الرمز ونشاطه داخل ذلك النص الذي يعبر عن ثقافة مجتمع ما، تعارف إنسانيه على رموز خاصة كامنة في اللاوعي الفردي، والعقل الجمعي.

وعلى هذا فالرمز عرفى، غير معلل بسبب، ودون تشابه حتمى أو صلة فيزيقية طبيعية، أو تجاور^(٤)، فالمنتوج الرمزي يتأرجح بين الواقعي الاستعمالي الطبيعي المصادي (كالميزان والحمامة البيضاء) ودلالة رمزية مجردة دالة على العدالة والسلام^(٥)، وكغيره من العلامات يدخل الرمز في سيرورة تدليلية ضمن نظام علائقي يجمع علامات متعددة تضيفي غنى وحيوية وعمقا على النص، وتشكل عنصرا فاعلا يجمع المؤلف والنص والقارئ ضمن شفرة تواصلية مشتركة، وهذه الشفرة هي ما سنتعرف عليه في المحور الآتي

(١) انظر: دولو دال، (جيرار): السيميائيات أو نظرية العلامات، مرجع سابق، ص ١١٠. وانظر: الحداوي، (طائع): سيميائيات التأويل...، مرجع سابق، ص ٣٠٥.

(٢) انظر: شولز، (روبرت): السيمياء والتأويل، مرجع سابق، ص ٥٢، ص ٢٤١.

(٣) انظر: قاسم، (سيزا) وأبو زيد، (نصر حامد): أنظمة العلامات في اللغة والأدب والثقافة...، مرجع سابق، ص ٣٥٠. وانظر: بنكراد، (سعيد): السيميائيات، مفاهيمها وتطبيقاتها، مرجع سابق، ص ٢٨٢.

(٤) انظر: قاسم، (سيزا) وأبو زيد، (نصر حامد): أنظمة العلامات في اللغة والأدب والثقافة...، مرجع سابق، ص ٣٤. ويرى أحمد يوسف أن العلاقة ما بين الرمز وموضوعه تعتمد أيضا على التشابه الطبيعية، أو المواضيع الاجتماعية، وربما السببية أيضا. انظر: يوسف، (أحمد): الدلالات المفتوحة...، مرجع سابق، ص ٩٧، ص ١٠٢.

(٥) انظر: بنكراد، (سعيد): سميائيات الصورة الإشهارية، مرجع سابق، ص ٧٨.

رابعاً: الشُّفرة (١) Code

تحتاج كل وسيلة اتصال إلى قواعد عرفية وسنن تنظم مادة الاتصال؛ أي العلامات النصية، من أجل تحقيق نوع من التواصل الناجح بين طرفين أو أكثر، وهذه القواعد هي ما نطلق عليه (الشفرة)، " ولا بد للمرء أن يتوقف ما تواضعت عليه الجماعة من الشفرات والأنظمة الرمزية، ولا يسعه أن يطرحها؛ وإلا فقد شرائط التواصل والتفاهم مع أفرادها " (٢). والشفرة كامنّة في الرسالة اللغوية التي تجمع المؤلف والمتلقي في منظومة تواصلية شفرية مستمدة من الثقافة الاجتماعية والنفسية والتاريخية والجمالية...، فالشفرة مكون للعلامات ومنظم لها في الوقت نفسه (٣).

وتتطلب الشفرة مشقراً، والتشفير من اختصاص المؤلف أو المرسل، وتفترض أيضاً متلقياً قارئاً أو مستمعاً... يفكُّ خيوط هذه الشفرة ويحللها إلى عناصرها (٤)، ومن ثم فيجب أن يكون للمتلقي معرفة مسبقة بمادة التشفير وهي اللغة ورموزها المتعددة وما تحويه من ثقافة مدمجة في مستويات التداول والتأويل للعلامات، وفق سيرورة التدليل السيميائية.

فهناك شفرة معينة تضيف على العلامات طابع الوضوح إذا كانت الشفرة محددة تحديداً زائداً (٥)، وتضيف عليها طابع الغموض إذا كانت الشفرة غير محددة، فتلزم تفاعلاً من قارئ يقوم بالكشف عن الشفرة المناسبة لهذه العلامات (٦). فكل تشفير يستدعي تحليلاً (٧).

(١) يرى بعض الباحثين أن أصل مصطلح الشفرة الأوروبي يرد إلى الأصل العربي (صفر)، وقد تطورت الدلالة من المعنى الرياضي (الخلو... لا شيء) إلى الكتابة السرية، ومن ثم استقرار المصطلح في دلالاته على الكتابة الرمزية في الأدب... وغيرها، إلى أن تمت الترجمة العربية فعاد مصطلحاً وافداً، ويقال ذلك في مصطلح (السيمولوجيا/السيميوطيقا/السيميائية) في أصله العربي (سيمياء/سيما/سمياء). انظر: الزعبي، (زياد): من الصفر إلى الشفرة، الثقافة وتحولات المصطلح النقدي، عالم الفكر، ع ١٤، ج ٣٠، ٢٠٠٧م، ص ٢٦٨-٢٧١.

(٢) العبسي، (محمد موسى): تشكل الذات في لامية أوس بن حجر، مقارنة سيميائية، المجلة الأردنية في اللغة العربية وآدابها، ع ٢، م ٤، ٢٠٠٨م، ص ٢٣٥.

(٣) انظر: تشاندلر، (دانيال): أسس السيميائية، مرجع سابق، ٢٥٢. يقول في تعريف الشفرة النصية: إنها مجموعة من طرق القراءة يملكها منتجوها ومتلقوها، ص ٣٢٦.

(٤) انظر: دولو دال، (جيرار): السيميائيات أو نظرية العلامات، مرجع سابق، ص ١٢٤-١٢٥. حل الشفرة (فك الشفرة): مصطلح يعني فهم النصوص من خلال مفسري الشفرات استناداً إلى الشفرات المناسبة. انظر: تشاندلر، (دانيال): معجم المصطلحات الأساسية في علم العلامات، مرجع سابق، ص ٤٣.

(٥) انظر: تشاندلر، (دانيال): أسس السيميائية، مرجع سابق، ص ٢٩١.

وليس المطلوب فك الشفرة بحيث يكون موافقا لتشفير المتكلم وقصديته، بل إن المتلقي يحلل الشفرة برموزها وعلاماتها وتجلياتها وفق ثقافته التي لا تنفصل انفصالا كلياً عن ثقافة المتكلم/المُرسل، فليس من الضروري أن تكون شفرة التحليل موافقة تمام الاتفاق لشفرة التكوين. وخاصة أن الخطاب الأدبي يشكل نظاماً تشفيرياً مستقلاً منازحاً عن غيره من الخطابات (٣). فعلى القارئ " أن يعمد إلى فك أنظمة التشفير الشكلية التي ينطوي عليها النص، من أجل استكشاف كيفيات انبناء المعاني غير الظاهرة وإنتاج الدلالات المضمرة " (٤).

وحل التشفير " إعادة بناء للعلامة " (٥) الأصلية والعلامات الفرعية، فهي عملية إنتاج مستمرة لا تكتفي بظاهر العلامة الحرفي، فالشفرة تزيل الألفة عن استقبال العلامة (٦) متجاوزة الدلالة المباشرة إلى الدلالة المضمرة (٧) بتعرف القارئ على شفرة دلالاتها. " ولا تهدف القراءة السيميائية إلى استجلاء العوالم الظاهرة للعلامة، وإنما تحاول أن تستقرئ هذه العلامة من خلال النظرة التأويلية التي تتأسس على أن النص في مجمله علامة أو مجموعة من العلامات التي تتعانق وتتشابك بعضها مع بعض؛ لتبرز الرؤية القارة في أعماق النص " (٨).

وتعكس الشفرة منظومة قيمية وفكرية وذهنية نابعة من تنظيمها للعلامات السيميائية داخل النص وخارجه، ويعيد القارئ بدوره فك الشفرة النصية متتبعا ممثلاً للعلامة وموضوعها

(١) انظر: قاسم، (سيزا) وأبو زيد، (نصر حامد): أنظمة العلامات في اللغة والأدب والثقافة... مرجع سابق، ص ٢١٧، وانظر: تشاندلر، (دانيال): معجم المصطلحات الأساسية في علم العلامات، مرجع سابق، ص ٣٠، ويقول جبرو: يمكن التفريق هنا بين نوعين من الشفرات هما: الشفرات المنطقية: بحيث يتناسب مدلول واحد مع دال واحد، وكل دال يعبر عن مدلول واحد، والشفرات الشعرية: بحيث يتخذ الدال الواحد عدداً من المدلولات مرجعاً له، وكل مدلول يستطيع أن يعبر عن نفسه بواسطة عدد من الدوال. انظر: جبرو، (بيير): علم الإشارة، السيميولوجيا، مرجع سابق، ص ٥٨-٥٩، ص ٨٣ وما بعدها، ص ١١٣ وما بعدها.

(٢) انظر: دلو دال، (جيرار): السيميائيات أو نظرية العلامات، مرجع سابق، ص ١٣٦-١٣٧.

(٣) انظر: كوكي، (جان كلود): السيميائية، مدرسة باريس، مرجع سابق، ص ٣٠.

(٤) العيسى، (محمد موسى): تشكل الذات في لامية أوس بن حجر. مقارنة سيميائية، مرجع سابق، ص ٢٣٧.

(٥) دلو دال، (جيرار): السيميائيات أو نظرية العلامات، مرجع سابق، ص ١٣٦-١٣٧.

(٦) وهو ما يطلق عليه مصطلح (التغريب) (نزع الألفة عن المؤلف)، وهو من الأهداف الرئيسة للسيميائيين في نزع المظهر الطبيعي المؤلف عن العلامات والشفرات... انظر: تشاندلر، (دانيال): معجم المصطلحات الأساسية في علم العلامات، مرجع سابق، ص ٤٦.

(٧) وهو ما ينطبق على الشفرات الجمالية: وهي تلك الشفرات الموجودة في الفنون التعبيرية المتنوعة كالشعر... إنها تلك الشفرات التي تميل إلى الاحتفاء بالتضمين والإيحاء وتنوع التفسيرات، وذلك في مقابل الشفرات المنطقية والعلمية التي تسعى إلى قمع مثل هذه القيم المحتفى بها. انظر: تشاندلر (دانيال): معجم المصطلحات الأساسية في علم العلامات، مرجع سابق، ص ١٧.

(٨) ربابعة، (موسى سامح): آليات التأويل السيميائي، مرجع سابق، ص ٢٤.

ومؤولها في نطاق سيرورة التدليل؛ للكشف عن قواعد هذه الشفرات التي تكمن وراء إنتاج المعاني في ثقافة المجتمع التاريخية والنفسية والعقلية والحضارية...، فالعالم النصي بعلاماته لا يمثل واقعا حقيقيا؛ لأن علاماته لا تحيل إلى حقائق، بل إلى نظام وقواعد نشورها، ثم نعيد فك شفرتها بصورة مستمرة.(١)

وهذا لا يعني غياب سنن التواصل(٢) بين المرسل والنص والمتلقي، إذ لا بد من تسوافر سجل أو رصيد من العلامات والرموز المختلفة التي تشكل ثقافة النص الواقعية؛ وذلك لكي يظل نوع من التواصل والتعرف حاضرا بين أركان العملية التواصلية.

فالتشفير إبداع للعلامات وتنظيم لها وفق سنن التواصل بالاستناد إلى المستويين الراسي/ الاستبدالي، والأفقي/ التركيبي لهذه العلامات(٣)، وبهذا " فالشفرة: نظام من العلامات أو الرموز تستخدم من خلال عرف مسبق متفق عليه، لنقل معلومة من نقطة مصدر إلى نقطة وصول".(٤) ونقطة المصدر هي المتكلم المرسل، أما نقطة الوصول فهي المرسل إليه القارئ الذي تسيره شفرات النص(٥) الذي انفصل بدوره عن مرسله، ولهذا ينطلق القارئ من أعراف الشفرة في سبيل استخلاص معنى يحاول فيه امتلاك النص بشفراته، لإعادة إنتاجه من جديد.

ومن خلال ما سبق نستطيع الاستنتاج بأن الشفرة ذات تأثير في منح الدلالة للدال؛ بمعنى إحالة الممثل السيميائي على موضوعه بالتضافر مع متلازمات العلامة من سياق وسنن، من

(١) انظر: هوكز، (ترنس): البنوية وعلم الإشارة، ط١، ترجمة مجيد الماشطة، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد - العراق، ١٩٨٦م، ص ١١٢.

(٢) العلامات التي تتمتع بالتسنين؛ أي أن هناك قواعد تقيم روابط عرفية بين الدال والمدلول. انظر: إيكو، (الميرتو): العلامة، تحليل المفهوم وتاريخه، مرجع سابق، ص ٧٣.

(٣) انظر: المرجع نفسه، ص ١١٩.

(٤) قاسم، (سيزا) وأبو زيد، (نصر حامد): أنظمة العلامات في اللغة والأدب والثقافة...، مرجع سابق، ص ٢٥٢.

(٥) شفرات النص أو (الشفرات النصية): مجموعة رئيسة من الشفرات ... تتعلق بمعرفة النص بالنصوص والأنواع والوسائط، وتشتمل على الشفرات العلمية والجمالية، وشفرات الأنواع الأدبية والشفرات الأسلوبية، وكذلك الشفرات الخاصة بوسائل الاتصال الجماهيرية. انظر: تشاندلر، (دنيل): معجم المصطلحات الأساسية في علم العلامات، مرجع سابق، ص ٢٢٤.

أجل فهم المرسلَة وشفرتها الثقافية والجمالية التي تميز الجنس الأدبي مما سواه^(١) فتوحي للمتلقّي أحياناً أنها ذات شفرة طبيعية، وخاصة في النصوص القديمة التي يحلو لبعضهم إضفاء الواقعية على شفراتها "وبأنها قنوات طبيعية ومحايدة وشفافة لإيصال الواقع ببراعة وموضوعية؛ (أي يتم إخفاء ما تقوم به الشفرات)" ^(٢)، ولكن الشفرة في النص القديم والحديث على السواء تتجاوز باستمرار محتوَى أو شكل النص الظاهر، لتحيل إلى تداعيات ضمنية مضمرة وفق تنظيم هذه الشفرة، وتشكيل علاماتها.

خامساً مربع غريماس والتشاكل والتباين

أولاً: مربع غريماس السيميائي

يتبع مربع غريماس المستوى المنطقي الدلالي في تحليل مضمون النصوص، "إنه مستوى مجرد إلى أبعد حد، ومنطقي إلى أقصى حد كذلك" ^(٣)، وتستند منطقية هذا المربع إلى فكرة

التقابل ما بين (الإثبات والنفى)؛ لمفصلة المعنى، وفق العلاقات المنطقية الآتية:

١. مقابلة التضاد = (س ١ عكس س ٢) (الحياة تتضاد مع الموت)
- = (س ١ عكس س ٢) (اللا حياة تتضاد مع اللاموت).
٢. مقابلة التناقض = (س ١ عكس س ١) (الحياة تتناقض مع اللا حياة)
- = (س ٢ عكس س ٢) (الموت يتناقض مع اللاموت).
٣. مقابلة التكامل (الاقتضاء) = (س ١ = س ٢) (اللا حياة تقتضي الموت)
- = (س ٢ = س ١) (اللاموت يقتضي الحياة). ^(٤)

ويمكن تمثيل العمليات السابقة في مربع غريماس السيميائي الذي يعد "أداة للمستوى

المنطقي الدلالي" ^(٥) وفق الشكل الآتي:

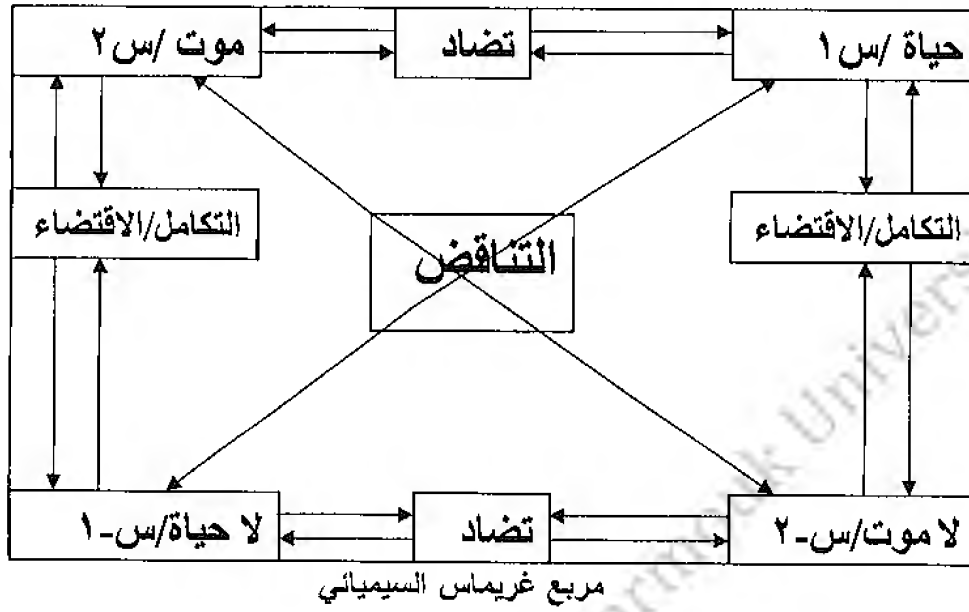
(١) انظر: العبسي، (محمد موسى): تشكل الذات في لامية أوس بن حجر، مقاربة سيميائية، مرجع سابق، ص ٢٣٨.

(٢) تشاندلر، (دانيال): أسس السيميائية، مرجع سابق، ص ٢٨٠، وقد نقل رأي (رولان بارت).

(٣) إينو، (أن) وآخرون: السيميائية، الأصول والقواعد والتاريخ، مرجع سابق، ص ٢٤٠.

(٤) انظر: كوكي، (جان كلود): السيميائية، مدرسة باريس، مرجع سابق، ص ١٠٠-١٠١.

(٥) إينو، (أن) وآخرون: السيميائية، الأصول والقواعد والتاريخ، مرجع سابق، ص ٢٤١.



فالمربع السيميائي أداة فعالة لتمثيل مضمون البنى النصية ومفصلة معانيها، سواء على مستوى النص الواحد وهو الاستخدام الشائع لهذا المربع أم على مستوى النتاج الكلي للمؤلف أو لإحدى العلامات السيميائية المنتشرة في نصوصه، فالمربع السيميائي مستوى عميق يتجاوز التظاهرات السطحية للنص، ويهدف إلى إضفاء تمثيل منظم ومنطقي على عناصر المضمون استناداً إلى فهم القارئ للنصوص قيد الدراسة^(١).

ويشغل المربع السيميائي أساساً على تحليل بنية المضمون النصي، أي على دلالات العلامة السيميائية، ويساهم في تحقيق الفهم، ومنح القيمة لكل علامة بوصفها عنصراً فاعلاً من عناصر المعنى، حيث تمتلك هذه العناصر قيمتها ضمن علاقات (التضاد والتناقض والتكامل [الاقتضاء])، إن المربع السيميائي يفعل مضمون العلامات بلعبة علانية بينها تقوم على محوري الاختلافات والتوافقات الدلالية؛ من أجل بناء عالم المعنى ضمن الشفرة النصية وإضفاء التجانس والاتساق والانسجام عليها^(٢). وتنبثق أهمية المربع السيميائي من كونه "آلية

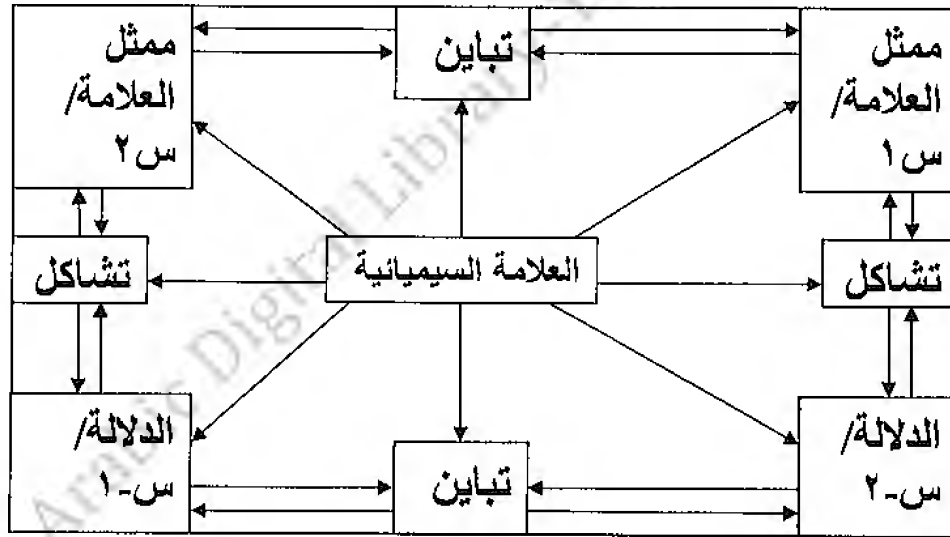
(١) انظر: إينو، (أن) وآخرون: السيميائية... المرجع نفسه، ص ٩٩، ص ٢٣٠، ص ٢٤٠. وانظر: ربابعة، (موسى سامح): آليات التأويل السيميائي، مرجع سابق، ص ١٦.

(٢) انظر: إينو، (أن) وآخرون: السيميائية، الأصول والقواعد والتاريخ، مرجع سابق، ص ٢٣١، ص ٢٤٢، ص ٢٤٣.

من آليات التأويل التي تقوم عليها الممارسة النقدية... ومن دوره الفاعل في مواجهة النص وفق منطلقات السيميائية... حيث يرتبط بتوليد الدلالة والكشف عن المعاني القارة...^(١)

ثانياً: التشاكل والتباين

بما أن المربع السيميائي قائم على فكرة الاختلافات والتوافقات فإن التشاكل والتباين يوافقان هذا المربع في تطبيقه المنطقي ويشكلان عناصره المكونة له، فالتشاكل موافق لعلاقة التكامل (الافتضاء) في المربع السيميائي (س ١ = س ٢) و (س ٢ = س ١)، والتباين موافق لعلاقة التضاد في المربع (س ١ عكس س ٢) و (س ٢ عكس س ١)، ويمكن تمثيل علاقتي التشاكل والتباين وفق الشكل الآتي:



التباين والتشاكل وفق مبدأ المربع السيميائي

فوجود العلامة السيميائية ضمن تعبير انزياحي ما (كالاستعارة/ الأيقونة) بحيث تشاكل فيه العلامة دلالتها وفق مبدأ الاستبدال، وفي المقابل يستحضر القارئ العلامة المباشرة ودلالاتها المشكلة لها، بحيث تتحدد قيمة العنصر الدلالي المستحضر في إطار البنية النصية، " فإذا كان

(١) ربابعة، (موسى سامح): آليات التأويل السيميائي، مرجع سابق، ص ١٦.

(٢) يُلاحظ حضور علاقة (التناقض) فيما بين العناصر المشكلة لمربع التشاكل والتباين رغم غيابها الظاهري، فالعلامة في مستوى التشاكل (س ١) تناقض دلالة العلامة في مستوى التشاكل (س-١)، وكذلك العلامة في مستوى التشاكل (س ٢) تناقض دلالة العلامة في مستوى التشاكل (س-٢).

أحد العنصرين معطى فالثاني موحى به، وإن لم يكن حاضرا، إذ لا يقابل فكرة السواد سوى البياض ولا يقابل فكرة البشاعة إلا الحسن... يستدعي ظهور أحدهما العنصر الآخر" (١)

وبتحديد القارئ لمواضع التشاكل والتباين النصية (العلامة وما تفضي إليه من دلالات في نطاق سيرورة التدليل) تتركز الدلالة وتترسخ في الأفهام وتتعلم في مسار القراءة وفرضياتها وأسئلتها، فنحقق بذلك وحدة النص وعلاماته السيميائية وصولا إلى انسجام المضمون بوصفه عالما كليا دالا. "ولهذا اقترن مصطلح التشاكل بمصطلح التباين معا... في مقارنة النص وفق آليات المقاربة السيميائية" (٢) فبهما يتحقق القارئ من صحة فهمه للعلامات السيميائية من قرينة وأيقونة ورمز وتداعياتها الجمالية، ومن ثم يتأكد لدى القارئ تداخل هذه العلامات الثلاث وتضافرها بعضها مع بعض بما يحقق الاتساق والانسجام فيما بينها.

هذا وستعمد الدراسة أثناء قراءتها للعلامات الجسدية عند الرجل في شعر الأعشى إلى استئثار مربع غريماس بعلاقاته، بالإضافة إلى تداعيات التشاكل والتباين وفق مبدأ المربع السيميائي، سعيا إلى إضفاء تمثيل منظم منطقي منسجم على بنية المضمون لتلك العلامات الجسدية وما نثيره من مضامين مضمرة في المستوى الدلالي العميق للعلامة بتجلياتها كافة.

سادسا: أهمية الدراسة السيميائية

تتدافع السيميائية بين أن تكون علما، أو منهجية، أو نظرية، أو تقنية بحثية؛ أما علميتها فما زالت بحاجة إلى بناء وتصميم؛ (٣) لأنها لا تملك مسلمات نظرية وفرضيات متفق عليها؛ (٤)، أما بوصفها منهجية للبحث فتستمد ذلك من نطاقها التطبيقي الواسع، إذ تشمل كافة العلامات اللسانية وغير اللسانية، كالأنساق الثقافية؛ من لباس وطعام وطقوس وحركات جسدية...

(١) تشاندلر، (دانيال): أسس السيميائية، مرجع سابق، ص ١٦٣.

(٢) ربابعة، (موسى سامح): آليات التأويل السيميائي، مرجع سابق، ص ١٤-١٥.

(٣) انظر: توسان، (برنار): ما هي السيميولوجيا، مرجع سابق، ص ٤٤. وانظر: جيرو، (بيير): علم الإشارة، السيميولوجيا، مرجع سابق، ص ٢٦، والرأي لرولان بارت.

(٤) انظر: تشاندلر، (دانيال): أسس السيميائية، مرجع سابق، ص ٣١.

فبالسيمائية تتم مقارنة النصوص بسياقاتها الاجتماعية^(١) والتاريخية والنفسية^(٢) والإيديولوجية...^(٣)، وباشتغالها على العلامات اللسانية خاصة عُدَّت السيمائية تقنية بحثية تتبع مسارا يخرق لعبة الدالات (الممثلات)^(٤) بواسطة مؤول للوصول إلى الموضوع الذي يتحول بدوره إلى علامة في نطاق سيرورة تدليلية لا تنتهي، والسيمائية نظرية للأنظمة الدلائلية^(٥) في اشتغالها على أنساق الفكر والوجود والحياة بشقيها المادي والروحي^(٦).

نتبين مما سبق أن السيمائية ما زالت وليدة في تكوينها بمسلماتها ونظرياتها وفرضياتها ومنهجها ومنهجيتها ومجال تطبيقها وسيرورتها البحثية...، فهي منهج نقدي أفاد من الاتجاهات النقدية المختلفة من بنيوية ونفسية واجتماعية وأسلوبية وآليات تلق... ووفق بينها^(٧) وصنهرها في إطار العلامة السيمائية، فازدادت فاعلية السيمائية بعطائها الخصب^(٨) الذي لا ينبذ أي اتجاه نقدي، بل يجعل من مادتها النقدية علامات سيمائية تدرسها بعمق وسعة للبحث عن تشكلها وطرق اشتغالها في توليد المعنى وتمفصل دلالاتها^(٩) في نطاق منهج قرائي تأويلي

(١) يقول ج.ك.كوكي: إن السوسيو سيمائية... تتضمن دراسة الإحياءات الاجتماعية لسيمائيات غير لسانية (ثيائية، غذائية، حركية... انظر: كوكي، (جان كلود): السيمائية، مدرسة باريس، مرجع سابق، ص ١٦٥.
(٢) يقول ج.ك.كوكي: نرى أن السيمائية مطالبة بالتوجه نحو التحليل النفسي...، لذلك تـؤرخ ج.كريستيفا ميلاد السيمائية الجديدة المسماة (السيمائية التحليلية) بالاكشاف الفرويدي لللاوعي. انظر: المرجع نفسه، ص ١١٧.

(٣) يقول فاضل ثامر: يتعين على الناقد العربي أن يبلور مقارنة نقدية يفهم خلالها النص ضمن سياقاته الاجتماعية والتاريخية والإيديولوجية؛ وذلك لكي لا يجد نفسه في شرك مقارنة شكلانية للنص تفرغه من جوهره الاجتماعي ودلالاته التاريخية والقيم والفلسفية... انظر: ثامر، (فاضل): اللغة الثانية، في إشكالية المنهج والنظرية والمصطلح في الخطاب النقدي العربي الحديث، مرجع سابق، ص ٦١-٦٢.

(٤) انظر: غريماس، (الجيرداس.ج) وفوننتي، (جالك)، سيمائيات الأهواء من حالات الأشياء إلى حالات النفس، مرجع سابق، ص ٥٥.

(٥) انظر: كوكي، (جان كلود): السيمائية، مدرسة باريس، مرجع سابق، ص ١٩. وانظر: بنكراد، (سعيد): السيمائيات، مفاهيمها وتطبيقاتها، مرجع سابق، ص ٥٦.

(٦) انظر: المرابط، (عبدالواحد): السيمياء العامة وسيمياء الأدب، من أجل تصور شامل، ط ١، دار الأمان، الرباط - المغرب، منشورات الاختلاف، الجزائر، ٢٠١٠م، ص ٧.

(٧) انظر: المرابط، (عبدالواحد): السيمياء العامة وسيمياء الأدب...، مرجع سابق، ص ١٠.

(٨) انظر: مرتاض، (عبدالمالك): التحليل السيميائي للخطاب الشعري...، مرجع سابق، ص ١٢-١٣.

(٩) انظر: إيكو، (امبرتو): العلامة، تحليل المفهوم وتاريخه، مرجع سابق، ص ١٢. وانظر: بنكراد، (سعيد): السيمائيات، مفاهيمها وتطبيقاتها، مرجع سابق، ص ٥٢.

مقارب للنص، وفق آليات متعددة، للوصول إلى البنية العميقة فيه.^(١) ولذا تتعدد الرؤية النقدية في إطار السيميائية وآلياتها وأدواتها.

والسيميائية منظومة من المفاهيم، وشبكة من الإجراءات التحليلية؛ إذ تشكل الأساس المنهجي التداولي للمعنى، حيث تتجاوز السيميائية العلامة بدلالاتها المعجمية^(٢) إلى الإيحاء والمضمون المضمّر داخل النص وسياقاته المتعددة^(٣)، وتكشف عن السيرورات الدلالية الممكنة بإيمانها بتعددية المعنى وانفتاحه.^(٤)

وتبرز أهمية الدراسة السيميائية – أيضا – من إطلاعنا على كيفية اشتغال المعنى وانبثاقه داخل النص، وذلك في العبور من المستوى السطحي المرئي إلى المستوى العميق المتواري، فقيمة السيميائية بنظرها إلى ما وراء الظواهر والعلامات المباشرة، وبحثها عن أنماط دلالية غير مرئية، فهي تدرب على التقاط الضمني والمتواري المضمّر والمتمنّع من الدلالات النصية.^(٥)

إن اشتغال السيميائية الأساس ينصب على النص الذي ألغى سلطة المؤلف لصالح سلطة البنية النصية وما يحيط بها من سياقات ثقافية، ولهذا تُقدّم السيميائية العلامة اللسانية على غيرها من العلامات^(٦)، وتركز على العلامة ضمن سياقها النصي الداخلي وعلاقاتها التناسية الخارجية، فلا قيمة للعلامة معزولة عن سياقاتها^(٧)، وبهذا تتجاوز السيميائية الباب المسدود

-
- (١) انظر: ربابعة، (موسى سامح): آليات التأويل السيميائي، مرجع سابق، ص ٥، ص ٧.
 - (٢) انظر: فونتاني، (جاك): سيميائية المرئي، ط ١، ترجمة علي أسعد، دار الحوار، اللاذقية – سوريا، ٢٠٠٢م، ص ١١.
 - (٣) انظر: تشاندلر، (دانيال): أسس السيميائية، مرجع سابق، ص ٢٣٦-٢٤١.
 - (٤) انظر: إيكو، (امبرتو): العلامة، تحليل المفهوم وتاريخه، مرجع سابق، ص ٢٣-٢٤.
 - (٥) انظر: بنكراد، (سعيد): السيميائيات، مفاهيمها وتطبيقاتها، مرجع سابق، ص ١٥.
 - (٦) انظر: عياشي، (منذر): العلاماتية وعلم النص، مرجع سابق، ص ٣٤-٣٥.
 - (٧) انظر: إيكو، (امبرتو): العلامة، تحليل المفهوم وتاريخه، مرجع سابق، ص ١٢. وهذا يحيلنا إلى مفهوم (القيمة Value)، فليس للعلامة قيمة مطلقة في ذاتها، بل تعتمد قيمتها على علاقاتها بالعلامات الأخرى داخل النظام. انظر: تشاندلر، (دانيال): معجم المصطلحات الأساسية في علم العلامات، مرجع سابق، ص ٢٣٩.

الذي أقامه النقد البنوي الشكلي^(١) في بحثه عن العلاقات الثنائية^(٢) للعلامات ضمن شكل قسار في بنية معزولة^(٣)، وتتجاوز — أيضا — التحليلات الشكلية المجردة القاحلة التي أدت إلى إفقار النص في معظم الأحيان.

فالسيميائية تجديد للفكر والوعي القرائي والنقدي^(٤) بدراستها لكل ما هو حامل لمعنى في ثقافة النص^(٥)، أو أي منتج ثقافي مهما كان نوعه كاسلوب البناء واللباس والسلع التجارية...^(٦) وحتى الفنون المتعددة من نحت ورسم وموسيقا...^(٧) ولكن كما قلنا أنفا تفضل السيميائية العلامة النصية على سواها؛ لأن النص منتج سيميائي يتم فصل داخل نظام ثقافي وحضاري^(٨)، وتتوزع الدلالة داخل هذا النظام على شكل علامات منظمة وفق شفرة ما تتخطى الواقع وانعكاساته الحقيقية^(٩) لتبني عالما جماليا ثقافيا نعيد فيه وفي أشيائه النظر بعمق أكبر.

وتشكل الدراسة السيميائية بحثا في العمق اللاوعي للفرد والمجتمع، في اهتمامها بالمعنى داخل سيروية تشتغل فيها العلامات وتتصافر وتتبنى بعضها على بعض، مولدة عمقا في الفكر، وتشكيلا جماليا فريدا داخل النص الأدبي، كل ذلك انطلاقا من مادة ملموسة وهي

(١) انظر: عزام، (محمد): النقد والدلالة، نحو تحليل سيميائي للأدب، منشورات وزارة الثقافة، دمشق — سوريا، ١٩٩٦م، ص ١٢٣.

(٢) يتم فصل مضمون النص في المسلمة البنوية على أساس الاختلافات القائمة بين عناصر الدلالة (كبير/صغير، أعلى/أسفل...)، هذه الاختلافات تشكل شكل المضمون. انظر: إينو، (أن) وآخرون: السيميائية، الأصول والقواعد والتاريخ، مرجع سابق، ص ٢٣٠.

(٣) نقصد هنا مبدأ المحايثة الذي يعد من مرتكزات البنوية، ويعني: ما هو كامن في موضوع بشكل قسار وثابت. انظر: غريماس، (الجيرداس.ج) وفولنتي، (جاك): سيميائيات الأهواء من حالات الأشياء إلى حالات النفس، مرجع سابق، ص ٥٤.

(٤) انظر: بنكراد، (سعيد): السيميائيات، مفاهيمها وتطبيقاتها، مرجع سابق، ص ١٠.

(٥) انظر: كورتيس، (جوزيف): سيميائية اللغة، مرجع سابق، ص ٩.

(٦) انظر: تشاندلر، (دانيال): أسس السيميائية، مرجع سابق، ص ٣٧١.

(٧) اقترح جان ميكاروفسكي أن تصبح دراسة الفنون جزءا لا يتجزأ من السيميائية، انظر: عياشي، (منذر): العلاماتية وعلم النص، مرجع سابق، ص ١٩.

(٨) انظر: خمري، (حسين): نظرية النص، من بنية المعنى إلى سيميائية الدال، ط ١، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت — لبنان، ٢٠٠٧م، ص ١٤، ص ٣٦.

(٩) انظر: تشاندلر، (دانيال): أسس السيميائية، مرجع سابق، ص ١٥٠، ص ٢١٣.

(العلامة) التي تحيل إلى شبكة دلالات عن طريق القارئ الذي يندغم في ثقافة النص وبناء السانبة والمعجمية...، ويتفاعل بثقافته الإدراكية مع ثقافة النص الجمالية، بفهمه للعلامات وسياقاتها، وجمالياتها، وطرق اشتغالها، وإحياءاتها النفسية والاجتماعية والإيديولوجية والفكرية والميثولوجية...، لتصب كلها في قالب واحد هو النص الأدبي بعناصره وفاعليتها السيميائية.

وبعد هذا المهام النظري الذي تعرف فيه قارئ هذه الدراسة مفهوم العلامة وفاعلية سيرورتها التدليلية داخل الشفرة النصية المبنية على سنن التواصل المرتبط بالمرجع العلاماتي الموضوعي بعلاقاته الأيقونية والمؤشورية والرمزية، ولأهمية ذلك كله نلتمس في فصول الدراسة الآتية استثمار هذه المفاهيم السيميائية وتقنياتها البحثية ومساراتها المنهجية وفلسفتها الفكرية؛ من أجل سبر أعماق العلامات الجسدية في شعر الأعشى الكبير والممثلات الثقافية المتعلقة بالجسد بوصفها علامات غنية في ثقافة النص الشعري للعصر الجاهلي، تتم عن ثقافة جمالية فنية وقيمية إنسانية، وتستند على شفرة رمزية كامنة في حضارة النص المادية والروحية، مبتدئا بالعلامات الجسدية للمرأة، مروراً بالعلامات الجسدية للرجل، انتهاء بالعلامات الملازمة للجسد الإنساني التي تمثل في أبعاده الثقافية/ الاجتماعية والاقتصادية والسياسية والدينية والإيديولوجية والجمالية.

الفصل الأول

سيمائية جسد المرأة في شعر الأعشى الكبير:

* المبحث الأول: سيمائية الرأس.

أولاً: سيمائية (العين)، ثانياً: سيمائية (الفم)،
ثالثاً: سيمائية (الشعر)، رابعاً: سيمائية (الوجه والخد والجيد).

* المبحث الثاني: سيمائية الجذع والأطراف.

أولاً: سيمائية (النحر والثدي)، ثانياً: سيمائية (العجز والخصر والمتن)
ثالثاً: سيمائية (اليدين)، رابعاً: سيمائية (القدم والساق والفخذ).

* المبحث الثالث: سيمائية الحركة: (المشي، التمايل، الرقص...).

* المبحث الرابع: سيمائية اللون والرائحة.

* المبحث الخامس: سيمائية الصفات الكلية للجسد.

المبحث الأول: سيميائية الرأس في شعر المرأة عند الأعشى

يتكون هذا المبحث من أربعة محاور فرعية، تبدأ بدراسة سيماء العين، ومن ثم سيمياء الفم، يلي ذلك سيمياء الشعر، وينتهي بسيمياء الوجه والخد والجيد.

أولاً: سيميائية العين في شعر المرأة

إنَّ عين المرأة ممثِّل سيميائي يشكل بوابة للجسد الأنثوي، ويغترف منه الناظر إليه أحاسيس المرأة وأفكارها وشخصيتها...، ويمثِّل علامة أو مؤشراً يجاور الموضوع المشار إليه، كالحسن أو الضعف أو الخفة والطيش... وغيرها، فالعين علامة مؤشّرية تحيل إلى معانٍ متعددة حسب السياق. بالإضافة إلى أن جمال العين هو " وحده المسموح به، ومن ثم فإنه يمثِّل الجمال الأنثوي الأبرز أو المقبول كشفه اجتماعياً، ومن هنا تتمحور حول هذا العضو اهتمامات المرأة تعويضاً عن مناطق الجمال الأخرى الممنوع إبرازها واستعمالها للإغراء"^(١)، "وقد تغدو العين في سياق ما لساناً فصيحاً متكلماً ينطق بمعانٍ فيستجيب من يعاينها بعد اقتناص مرادها... من هيئة تشكّلها...، فالعيون وجوه القلوب وأبوابها التي تبدو منها أحوال النفس وأسرارها"^(٢).

و العين أو أي علامة جسدية من هذه المرأة في شعر الأعشى غير مقصودة لذاتها النفعي أو الغريزي في النص؛ لأن هذه المرأة لا تتطابق ضرورة مع أيّة امرأة خارج الخطاب^(٣)، فهي امرأة شعريّة لا علاقة لها بالمرأة الواقعية، إنها تشكّل جمالي ذات جسد شعري^(٤)، والخطاب الشعري بوصفه خيالاً هو الذي يشكل هوية هذه المرأة وسيميائية جسدها، وذلك بالعبور من شكل العبارة: (الممثّلات/الدوال اللسانية المجردة) إلى شكل المضمون: (الموضوع المباشر أو الدينامي)، والكشف عن البنية العميقة للنص: (المؤولات الدينامية والنهائية)؛

(١) زيعور، (علي): اللاوعي الثقافي ولغة الجسد والتواصل غير اللفظي في الذات العربية، نحو إعادة التعضية للسيميائي للامتياز والظلي في المجتمع والفكر، ط١، دار الطليعة، بيروت - لبنان، ١٩٩١م، ص ٧٣.

(٢) عرار، (مهدي أسعد): البيان بلا لسان، دراسة في لغة الجسد، ط١، دار الكتب العلمية، بيروت - لبنان، ٢٠٠٧م، ص ٤٨-٤٩.

(٣) العبسي، (محمد موسى): تشكّل الذات في لامية أوس بن حجر، مقارنة سيميائية، مرجع سابق، ص ٢٤٥.

(٤) انظر: الجهاد، (هلال): جماليات الشعر العربي، دراسة في فلسفة الجمال في الوعي الشعري الجاهلي، ط١، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت - لبنان، ٢٠٠٧م، ص ٢٨٣.

لإظهار الملامح الدلالية للجسد في شعر المرأة. " فالجسد نظام من العلامات الدالة والمنتجة للمعاني " (١٠).

وقد قرن الأعشى عين المرأة بعيون الطباء، وجعلها فاترة ساكنة حوراء مكتحلة تسارق النظر بطرفها إلى الذات المتكلمة، يقول الأعشى مشبها عيني المرأة بعيني الرئم: (٢)

٣. مُبْنَلَةٌ هَيْفَاءُ رَوْدٌ شَبَابُهَا لَهَا مُقْلَتَا رَنَمٍ وَأَسْوَدُ قَسَاجِمُ

يبدو أن منطوق النص جعل للمرأة مقلتي رئم على سبيل التملك وليس فقط على سبيل التشبيه، فلام الملكية الداخلة على الضمير (الهاء) العائد على المرأة خلق حالة من التماهي بين عيني المرأة ومقلتي الرئم (صغير الطيبة) (٣) وقد شكلنا أيقونة سيميائية، بحيث انتقل موضوع (صغر السن) إلى المرأة مضافا إليه الجمال والحسن، بالإضافة إلى الليونة وفطور الجسد الذي دلت عليه (المقلة)؛ لأنها الجزء الجسدي الذي يعكس حال الجسم كاملا من سقم وضعف... إلخ، وقد أحييت هذه الدلالة مباشرة من العين إلى المرأة.

ويقول الأعشى وقد استعار عين البقرة الوحشية للمرأة: (٤)

٥. وَعَيْنٌ وَخْشِيَّةٌ أَغْفَتْ فَأَرْقَهَا صَوْتُ الذَّنَابِ فَأَوْقَتْ نَحْوَهُ دَابَا

وهذا انزياح استبدالي استعاري حلت فيه عين الوحشية المذعورة - بسبب صوت الذناب - محل عين المرأة، ويضفي الانزياح الاستعاري - بوصفه أيقونة سيميائية - على التعبير المباشر جمالا، ويحيل إلى تداعيات تخيلية واسعة، تحرك مخيلة القارئ، وتزيد من إمكانية الفهم عنده؛ إذ يربط المتلقي مباشرة بين حال المرأة الخائفة والوحشية المذعورة بما فيهما من

(١) ابن حنيرة، (صوفية السحيري): الجسد والمجتمع، دراسة انتروبولوجية لبعض الاعتقادات والتصورات حول الجسد، ط١، الانتشار العربي، بيروت - لبنان، ٢٠٠٨م، ص ١٧.

(٢) الأعشى الكبير (ميمون بن قيس البكري ٧٣ هـ - ٧ هـ): ديوان الأعشى الكبير، شرح محمد محمد حسين، ط٧، مؤسسة الرسالة، بيروت - لبنان، ١٩٨٣، ق ٩، ص ١٢٧. هيفاء: خميسة البطن. رود: ناعمة.

(٣) إن تشبيه المرأة بالغزال يرتبط بالنقد كسما يرى بعض الباحثين كنصرت عبدالرحمن وعلي البطل، وهذا ما تدل عليه اللغة، فالغزالة والشمس والمقلة تتبادل المواقع فالشمس غزالة والمقلة شمس فمقلة الغزالة تحيل بهذا إلى الشمس وعبادتها عند بعض العرب... انظر: عبدالرحمن، (نصرت): الصورة الفنية في الشعر الجاهلي في ضوء النقد الحديث، ط١، دار كنوز المعرفة، عمان - الأردن، ٢٠١٢م، ص ١٢١-١٤١. وانظر: البطل، (علي): الصورة في الشعر العربي حتى آخر القرن الثاني الهجري، دراسة في أصولها وتطورها، ط٢، دار الأندلس، بيروت - لبنان، ١٩٨١م، ص ٦٩.

(٤) ديوان الأعشى: مصدر سابق، ق ٧٩، ص ٤١١. وحشية: أي بقرة وحشية. أوفت: أتت نحوه؛ أي نحو الصوت. دابا: أي دابا، من داب؛ أي مضى واستمر.

عناصر الشبه مولدة أيقونة تصويرية تحوي عناصر الحركة والشكل، وما يعكسها من أحاسيس. فلا يلجأ المتلقي إلى تأويل الممثل الاستعاري إلا عندما يدرك عبثية المعنى الحرفي(١).

ونلاحظ — هنا — أن المتكلم أيا كان يحاول بطرق شتى توضيح صورة الممثل السيميائي الأساس (عين الوحشية المذعورة) الذي يتحول بدوره إلى موضوع (ذعر المرأة وانتصاب الجسد بانتباهه المفاجئ بسبب الخوف الشديد الذي أيقظ كامل الجسد وأظهره) بما يثير في ذهن المتلقي أفهاماً متعددة نابعة من ثقافة هذا المتلقي وما يتيح الممثل السيميائي — السذي — يحيل إلى موضوع — من سبل إدراكية، وبهذا يتفاعل المتلقي مع النص وعالمه أو التعبير وموضوعه الجمالي مولداً بذلك مؤولات متعددة تصبح بدورها موضوعات لفهم أني أو مستقبلي، بحيث يضمن المؤول النهائي ضمن السيرورة التدللية فهما قاراً أو شبه قار، وينطلق المؤول الدينامي إلى فضاءات متعددة تتجاوز حدود الزمان والمكان والإنسان.

والعين هي المؤثر الطبيعي أو الشيء الواقعي الذي يحاول المتكلم توضيح صورته ووقعه في فكره وعواطفه، إذ تسيطر العين بوصفها عضواً جسدياً للمرأة على قلب ذات المتكلم وتجعله مقيداً إليها، حيث يقول: (٢)

٥. صَادَتْ فَوَادِي بَعَيْتِي مَغْزَلٌ خَذَلْتُ
تَرَعَى اغْنُ غَضِيضاً طَرْفُهُ خَرَقَا
فالعين هنا علامة سيميائية دالة في كوامنها الموضوعية على الرفق والحنو الذي يطلبه صوت النص ويرجوه من المرأة المعادل الرمزي للطبيعية، إذ يطلب منها الرعاية كما ترعى غزالها الصغير، فالعين ممثل علامي حل محل المصيدة التي توقع بقلب الذات المتكلمة، فهي انزياح استبدالي استعاري، أي أنها أيقونة سيميائية تشبه المصيدة بما تشمل عليه من حنو ورفق أصاب قلب المتكلم فاصطاده، وهذه الأيقونة تحيل إلى مضمون مضمّر غير ظاهر دال على وقوع المتكلم أسيراً لهاتين العينين ولا سبيل له بالانفكاك منهما.

(١) انظر: إيكو، (المبرتو): التأويل بين السيميائيات والنفيكية، مرجع سابق، ص ١٤٧.
(٢) ديوان الأعشى: مصدر سابق، ق ٨٠، ص ٤١٥. خذلت: تخلفت عن صوابها وانفردت. ظبي اغن: يخرج صوته من خياشيمه. غض طرفه: خفضه وكفه وكسره. خرق الغزال: إذا أطيف به فلزق بالأرض.

لا يصبُّ الأعشى اهتمامه فيما سبق على عين المرأة مباشرة، بل نجده ينشغل بالمشبه به أو المستعار منه، وينسى العضو الجسدي الإنساني نفسه، وفيما يأتي سيركز الأعشى على العين نفسها مجردة، وإذا اقترنت بشيء فإنه لا ينسى وصفها أو يهجرها كلياً، يقول مثلاً في فتور العين وسكونها: (١)

١٦. فَبَانَ بِحَسَنَاءَ بَرَّاقَةً عَلَى أَنْ فِي الطَّرْفِ مِنْهَا فُتُورًا

فتعبير (فتور الطرف) (٢) علامة جسدية تمثل في مستواها اللساني صفة لعين المرأة تجعلها ساكنة منكسرة ضعيفة لينة مسترخية، وهذا التعبير يشكل انزياحاً استبدالياً كنايةً دالاً على موصوف وهو (عين المرأة)، وبتطور الطرف يحيل المتكلم مباشرة إلى الحسن والجمال وصغر السن، وفي الوقت نفسه يحيل إلى أن هذه المرأة متبينة قد شغف قلبها بالعشق، فهي مطروفة العين بدليل الممثل اللساني (الطرف) وقد طرفها حب الرجال وأغواها، فهي تطمح وتشرف بنظرها ولا تغض طرفها، وهي ذابلة بدليل الممثل (فتور) الذي يضيف عليها انكساراً وحسناً مع هيام، وهو نقص في المرأة في بعده الأخلاقي، فالعفة تقتضي غض الطرف لتكون المرأة مطلوبة من الرجال لا طالبة لهم، ولهذا استترك المتكلم قوله بعد وصفه لها بالحسنة في الشطر الأول من البيت.

وسكون عين المرأة وانكسارها يشكل علامة فارقة عند النساء الطاعنة، إذ يقول الأعشى: (٣)

٣. مِنْ كُرَاتٍ وَطَرَفُهُنَّ سُجُوءٌ نَظَرَ الْأَدَمِ مِنْ ظِلِّبَاءِ الْخُرَيْفِ

فبالإضافة إلى سكون العين، يعمق الأعشى هذا السكون ليربطه بنظر الطباء الأدم بطريق التشبيه البليغ الذي يجعل فتور النظر للنساء الطاعنة بمنزلة نظر الطباء، راسماً بهذا أيقونة تجمع عناصر الشبه الشكلية الدالة على معنى مضمر غير مباشر يحيل إلى الضعف والخشوع والاستكانة التي شملت النساء وقد استقلت على حدودها، ولا يشكل سكون الطرف هنا فعلاً استهواناً منكراً من الطعائن، بل هي مشاعر طبيعية لأن " هناك فاصل بين الهوى بوصفه

(١) ديوان الأعشى: مصدر سابق، ق ١٢، ص ١٤٥.

(٢) انظر: ابن منظور: لسان العرب، مادة (طرف): الطرف: طرف العين... والمطروفة من النساء التي قد طرفها حب الرجال، فهي تطمح وتشرف لكل من أشرف لها ولا تغض طرفها، والمطروفة: كان في عينيها قذى من استرخائها.

(٣) ديوان الأعشى: مصدر سابق، ق ٦٣، ص ٣٦٣.

تجاوزا للحدود (العتبات الثقافية)، وبين المشاعر التي تشير إلى حالات (اعتدال) تفرضها الثقافة " (١)

إن السجو (٢) في عيني المرأة وسواد رؤوس جفونها يظهر عينيها وكأنها مكتحلة، بالإضافة إلى سعتها وتباعدها ما بين حاجبيها، يقترن ذلك بالطبعية الأدماء، والرئم الأبيض، والجسد الأبيض، مع نقاء العين وصفاء سوادها وبياضها، يقول الأعشى: (٣)

١٣. تَلَاوُهَا مِثْلُ اللَّجَيْنِ كَأَمَّا ثَرَى مُقْلَتِي رُئْمٌ وَلَوْ لَمْ تَكُحْلِ
١٤. سَجْوَيْنِ بَرْجَاوَيْنِ فِي حُسْنِ حَاجِبٍ وَحَدِّ أَسِيلٍ وَأَضِحِ مُتَهَلِّلِ

فمقلتا المرأة ممثل ذال على الحسن والجمال، وتعبير النفي الجازم بقوله: (لم تكحل) مؤشر سيميائي للعين يشير إلى الجمال الطبيعي الذاتي فيها غير المصنوع، أما لفظتا (سجوين/برجاوين) (٤) فهما ممثلان يخيّلان إلى فتور الطرف وسكونه بما يثيره في المتلقي من سكونة، بالإضافة إلى الارتفاع والسموق فيهما باشتراكهما مع بروج السماء فسي تلالئها وضياؤها وإبراقها، بما يثير في المتلقي من إichاء بالقداسة مع الحسن والكمال والمثالية، وقد أضيف إلى جمال عين المرأة الذاتي قرينة سيميائية وهي (حسن الحاجب) بمجاورته للعين، مشكلا علامة تحيل إلى حسن العين الواقعة في محجر هذا الحاجب.

وعين المرأة بصفاء لونها الواقع بين البياض والسواد مولدا صفة (الخور) (٥) تحيل إلى الجمال والحسن، حيث يقول الأعشى: (٦)

١٢. وَإِذَا غَزَالَ أَخْضُورُ الْـ عَيْنَيْنِ يُعْجِبُنِي لِعَابُـ

فدوال التعبير اللساني (غزال أحور العينين) تحيل إلى مدلول مباشر هو (الحيوان المعروف)، وقد نقل إلى معنى جديد غير مباشر بطريق الانزياح الاستبدالي الاستعاري بحيث

-
- (١) غريماس، (الجيرداس.ج) وفونتين، (جاك): سيمانيات الأهواء...، مرجع سابق، ص ١٠.
(٢) انظر: ابن منظور: لسان العرب، مادة (سجا): سجو الليل تغطيته للنهار مثل ما يسجي الرجل بالثوب، وامرأة ساجية: فاترة الطرف، وعين ساجية: فاترة النظر، وطرف ساج: أي ساكن.
(٣) ديوان الأعشى: مصدر سابق، ق ٧٧، ص ٤٠٣.
(٤) انظر: ابن منظور: لسان العرب، مادة (برج): البرج: تباعد ما بين الحاجبين، وكل ظاهر مرتفع فقد برج، وإنما قيل للبرج لظهورها وبيانها وارتفاعها، والبرج: تجل العين وهو سعتها، وقيل: البرج سعة العين في شدة بياض صاحبها، والثَّرَجُ: إظهار المرأة زينتها ومحاسنها للرجال.
(٥) انظر: ابن منظور: لسان العرب، مادة (خور): الخور: أن يشتد بياض العين وسواد سوادها، وتستدير حدقتها وترق جفونها ويبيض ما حولها، مع شدة بياض الجسد... والخوراء: البياضاء، لا يقصد بذلك حصور عينيها، والحواريات من النساء: النقيات الألوان والجلود لبياضهن.
(٦) ديوان الأعشى: مصدر سابق، ق ٥٤، ص ٣٣٥.

يشير إلى المرأة الحسناء حوراء العينين، وهو الجامع ما بين الدلالة المباشرة والمضمون غير المباشر، والدليل أو القرينة التي منعت إيراد المعنى الحقيقي الدال على الغزال المعروف هو قوله: (يعجبني لعابه)، وقوله بعد ذلك: (والكف زينها خضابه) فالغزال لا يزين كفه بالحناء. إن (الحور) في عين المرأة ملمح جمالي يقرن الضد الأسود إلى الضد الأبيض مع شدة بياض الجسد، مما يجعل من المرأة في شعر الأعشى نقية صافية في عينيها وجسدها، لتكون امرأة مثالية تحوي كل عناصر الحسن والجمال، وتبتعد عن أي عنصر من عناصر القبح، فهي امرأة للإشهار والتصوير والدعاية فقط، بعيدة عن كل المؤثرات الجسدية التي تقلل من قيمة الجمال كالحيض والنفاس... وما شابه ذلك.

ويلحظ أن الأعشى يصف المرأة المحبوبة بضمير المذكر، أيكون إسباغ صفات التذكير على أنثاه إشارة للموت والعقم بسبب النائي؟، حيث قال سابقا (غزال أحور) وكأنه يريد التستر على المحبوبة بالإيهام، وهو إخفاء للمحبوبة عن أعين الرقباء بما يعضد فكرة البعد والانفصال بينهما. حيث يقول: (١)

٨. أضاءتْ أخوَرَ العَيْنَيْنِ طَقْلاً يَكْدُسُ فِي تَرَائِبِهِ الْفَرِيدُ
فأحور العينين ممثل لساني يحيل عن طريق الانزياح الاستبدالي الكنائي إلى (الغزال)، ويشكل هذا المدلول موضوعا يصبح بدوره ممثلا يحيل عن طريق الانزياح الاستعاري إلى (المرأة) ذات الحور، وهذا الموضوع المؤول يصبح ممثلا يحيل بدوره إلى مدلول مضمّر يشكل دلالة التضمين التأويلية، ليكون المؤول النهائي دالا على رمزية الحسن والمثالية. وقد جعل المتكلم من النار — (المتضمنة في تاء الفاعل في الفعل أضاءت) — قرينة سيميائية جاورها العينين؛ ليكشف عن صاحبتها وعينيها اللتين استمدتا من الموقد بريقا أظهر حورهما الدال على صغر السن ومن ثم الحسن... وغيرها من المضامين غير المباشرة في نطاق السيرة التدليلية.

وكما ذكر سابقا فالمرأة المطروفة التي تسترق النظر إلى الرجال امرأة غير مرحب بها في شعر الأعشى، إذ يقول: (٢)

(١) ديوان الأعشى: مصدر سابق، ق٦٥، ص٣٧١. التراتب: عظام الصدر. الفريد: الدر المنظوم المفصل بغيره من كريم الأحجار.
(٢) المصدر نفسه، ق١٨، ص١٨٩. عنقوص: بذينة قليلة الحياء. الداعر: الخبيث الفاسق.

٨. لَيْسَتْ بِسَوْدَاءَ وَلَا عِنْفٍ شَسَارِقُ الطَّرْفِ إِلَى الدَّاعِرِ

فقد نفى عن المرأة اختلاس النظر بطرف عينها، وهو ما يحيل إلى ازدراء المرأة الجريئة في نظرها إلى الرجال وخاصة الخبث منهم، ولكن استراق النظر لا يكون في سياقاته كلها مذموماً، بل ربما نجده في سياق ما محموداً، حيث يقول الأعشى: (١)

٥. السَّارِقَاتِ الطَّرْفَ مِنْ ظَعْنِ الْـ حَيِّ وَرَقَمَ دَوْتَهَا وَكَلَّلَ

ومضمون البيت انزياح استبدالي كنائي يفترن سيميائياً بـ (النساء الطاعنة) ويؤشر إليها، إذ يسترقن النظر إلى ما حولهن من خلف الأقمشة التي تغطي وجوههن والحدوج، بما يجعل من الفعل الحركي وهو (استراق النظر) دالاً مباشراً يحيل إلى فتنة النساء واخذهن بهوى الذات المتكلمة، حيث قررت الابتعاد عن طلاب الغايات بوصفه لها وغزلاً لا فائدة منه.

إن العين في شعر المرأة عند الأعشى غير مخصوصة بالدلالة على الحسن أو الفتنة والاستهواء، بل تشير كذلك إلى الحزن والخوف، " فالعين معين لا ينضب للتعبيرية... وتشكل العضو السيميائي الأكثر ثراء في الإشارية... وتقول لغة العين في التواصل الغوائي ما لا تقوله اللغة " (٢) يقول الأعشى: (٣)

٢٣. وَظَعْنُنَا خَلْقًا كُحْلًا مَدَامِعُهَا أَكْبَادُهَا وَجُفٌ مِمَّا ثَرَى ثَجِفُ

تحيل دموع الأظعان المختلطة بالكحل إلى الألم والرعب اللذين حلا في قلوب النساء، مما يشاهدنه من قتال الرجال في معركة (ذي قار) التي أشار إليها المتكلم في قصيدته، وقد ظهرت العلامة اللونية (الكحل الأسود في العيون) بوصفه ممثلاً سيميائياً يوافق مضمونا مضمراً يحيل إلى الموت المحتمل للأظعان، فإما النصر والحياة، وإما السبي والموت. إن لغة العينين " لغة شديدة التعبير، حمالة رسائل شديدة التنوع في الإفصاح والإضمار... كما تعرب النظرة عن الحب وعن الاشتها، وعن الرفض أو القبول، وعن الخوف أو الأمل، أو الاسترحام أو الرحمة، وعن الاشتمزاز أو الاحتقار أو الاحترام... إلخ " (٤)

(١) ديوان الأعشى: مصدر سابق، ق ٥٢، ص ٣٢٥.

(٢) الزاهي، (فريد): الجسد والصورة والمقدس في الإسلام، أفريقيا الشرق، الدار البيضاء - المغرب، بيروت - لبنان، ١٩٩٩م، ص ١٠٤.

(٣) ديوان الأعشى: مصدر سابق، ق ٦٢، ص ٣٦١. وجف القلب يجف: خفق، فهو واجف، والجمع: وجف.

(٤) زيغور، (علي): اللاوعي الثقافي ولغة الجسد والتواصل غير اللفظي في الذات العربية...، مرجع سابق، ص ٩٣.

يبدو مما سبق من مقاطع شعرية أن المعجم الدلالي للعين يستمد حقوله الدلالية من مرادفات العين وصفتها، ومن العنصر الحيواني.

فمن الألفاظ والعبارات التي تقع ضمن الحقل الدلالي (لمرادفات العين وصفتها) مما يشتمل عليه المعجم السيميائي لعين المرأة عند الأعشى: الطرف فاتر/ طرف سجو/ تسارق الطرف/ مقلتا رئم/ سجوين/ برجاوين/ أحور العينين/ كحلا مدامعها.

ومن الألفاظ والعبارات التي تقع ضمن الحقل الدلالي (للحيوان) مما يشتمل عليه المعجم السيميائي لعين المرأة عند الأعشى: مقلتا رئم/ عين وحشية/ عين مغزل/ نظر الظباء الأدم/ مقلتي رئم/ غزال أحور.

إن الحقلين الدلاليين السابقين يعدان ممثلين لسانيين يشكلان البنية الدلالية المجردة لعين المرأة، والفرضية الاستكشافية المدارية الأولية للدلالة النصية. هي أن عين المرأة علامة سيميائية دالة على الحسن وصغر السن، فالاستهواء والافتتان.

ثانيا: سيميائية الفم من شعر المرأة

حظي الفم — كذلك — بالعناية البالغة — في شعر الأعشى — بوصفه علامة غنية بإيحاءاتها من الوجه الإنساني عامة، وعضوا ظاهرا غير خفي من جسد المرأة خاصة، فالفم في شعر الأعشى ممثل دال على الحسن شكلا بصريا، وعلى الرائحة الطيبة شما أنفيا، وعلى عذوبة المذاق لسانيا... وغيرها، فقد وصف الأعشى المرئي اللوني من فم المرأة وقرنه بالضياء والبياض، وجعله يتماهى بلونه واستواء أسنانه والنبات كذرى الأقحوان، ويأخذ من ماء الغدير برودة، ومن الخمر طعما ولونا، ومن البلور شفافية... إلخ، فالحواس البصرية والشمية والذوقية تشكل رصيد العلامة (الفم) من جسد المرأة، وتجعلها في علاقة أيقونية مع عناصر شبه متعددة، تضيف على العلامة الجسدية إيحاءات غنية، وخاصة عندما يرسم الأعشى لوحة سيميائية مكتملة العناصر لهذه العلامة وتجلياتها العلائقية. فثمة عناصر حسية متعددة تدخل في تشكل جسد المرأة من " نباتية وحيوانية وكونية طبيعية إلى جانب العنصر

الديني والتقديس... وكل هذه العناصر جزئيات تشكل عالم الإنسان بكل سعته وعمقه... فقد تحول هذا الجسد إلى عالم كامل يفيض بالحياة والعذوبة والرواء... (١)

وكعادة الأعشى في وصفه جسد المرأة يقرن ذلك بالسماء ونورها من شمس وقمر وسحابها ومطرها... وبالأرض ونباتها ورياحينها من أقحوان وعسل وخمر... بما يجعل من جسد المرأة عند الأعشى نموذجاً للمثالية والكمال الطبيعي. فالقم من جسد المرأة يمثل علامات مرتبطة بموضوع الطبيعة، والطبيعة بدورها تمثل علامة أو ممثلاً يحيل إلى موضوع آخر وهو الدلالة على الحسن والجمال والخصب... إلخ، وهذه المؤولات بدورها تحل محل موضوع آخر دال على فكرة الكمال أو المثالية أو الحياة...

وقد مزج الأعشى الخمرة بفي المرأة أسناناً ورضاباً بقوله: (٢)

١٥. وَكَانَ الْخَمْرُ الْعَيْنِقُ مِنَ الْإِسْفِنْ طِ مَمْرُوجَةٍ بِمَاءِ زَلَالٍ

١٦. بَاكَرْتُهَا الْأَغْرَابُ فِي سِنَّةِ الشُّوْ م فَتَجَرِي خِلَالَ شَوْكِ السَّيَالِ

فالخمر ممزوجة بماء زلال عذب، وقد جرت الخمرة على غروب الأسنان ومناقع ريقها بكرة، فازداد الفم مائية ونباتية، وقد دل على ذلك التشبيه الضمني بشوك السيل بجامع الدقة والاستواء والبياض، أما امتزاج الثنايا بالخمرة فتضمنه شوك السيل الذي ينزعه يخرج سائلاً أبيض كاللبن (٣)، " واللون أو الشكل لا يستهدفان لذاتهما ولكن للوظائف التي يقومان بممارستها " (٤) إنها علامات سيميائية مباشرة، تحيل إلى مضمون مباشر دال على جمال المحبوبة وحسن ثناياها وطيب ريقها ومائيتها التي تحيل في مستواها السيميائي التداولي إلى مضمون مضمّر غير مباشر دال على الحياة والانبعاث الإخصابي، وقد حل ريق المرأة محل الماء والخمرة في حالة من التماهي، ليكون بناء على ذلك علامة سيميائية رمزية دالة على الحياة والخصب (٥).

(١) الجهاد، (هلال): جماليات الشعر العربي...، مرجع سابق، ص ٢٨٥.

(٢) ديوان الأعشى: مصدر سابق، ق ١ ص ٥٥. الإسفنت: اسم من أسماء الخمر فارسي معرب وقيل رومي معرب. ماء زلال: ماء عذب. غرب الأسنان: حدها وبياضها. السيل: شجر له شوك أبيض.

(٣) انظر: ابن منظور: لسان العرب، مادة (سيل): السيل: شجر سبط الأغصان عليه شوك أبيض، أصوله أمثال ثنايا العذاري، وهو شجر له شوك أبيض طويل إذا نُزع خرج منه مثل اللبن.

(٤) كوكي، (جان كلود): السيميائية، مدرسة باريس، مرجع سابق، ص ٨٦.

(٥) يرى بعض الباحثين أن امتزاج الماء بالفم وخمرته مدعاة لتقديس المرأة بوصفها رمزاً للحياة... انظر: الوجود، (ثناء أنس): رمز الماء في الأدب الجاهلي، مكتبة الشبّاب، مصر، ١٩٨٦م، ص ١٥٥-١٧٣.

يقول الأعشى في حسن منبسم المحبوبة: (١)

٧. وَمَنْبَسِمُهَا عَنْ شَتِيتِ النَّبَا تَ غَيْرَ أَكْسٍ وَلَا مُنْقَضِمٍ

فتعبير (شتيت النبات) انزياح استبدالي كناية عن موصوف وهي (الأسنان المتفرقة)، فهو قرينة سيميائية تجعل من الأسنان والنبات يتماسان ويتجاوران بجامع (التفرق والحياة)، ويمثل علامة جسدية توحى للمتلقى بالقبح، ولهذا يردف الأعشى ذلك بإزالة صفات القبح مباشرة بعد هذا التعبير بقوله: (غير أكس ولا منقضم)، فهي أسنان ليست بقصيرة وليست بمنثلمة متكسرة، وهما ممثلان لسائيان يدلان على علامتين سلبيتين أظهرتا الضد منهما، وهو (طول الأسنان واستوائها وتماهما)، وهو ممثل للموضوع المباشر يحيل إلى صغر السن والحسن والخصوبة النباتية عند المرأة.

وبالإضافة إلى مائية الريق وعذوبته، ودقة الأسنان وتماهما، يتحدث الأعشى عن استوائها وحسن جلائها بقوله: (٢)

٢. غَرَاءُ قَرَعَاءٍ مَصْفُولٍ عَوَارِضُهَا تَمْشِي الْهُوَيْنَى كَمَا يَمْشِي الْوَجِي الْوَجَلُ

لقد حلت الأسنان محل السيف الأبيض اللامع بصقلها وجلائها، فهي علامة سيميائية استعارية شكلت أيقونة تحيل في مستواها المضمحل إلى عناصر شبه هي القوة واللمعان والبياض ومن ثم الشباب والحسن...، وما قرن الأسنان بالسيف المصفول إلا لدلالة عميقة في سيرورة النص الكلية ليس هذا مكانها (٣).

ولا ينسى الأعشى تعميق جمال الأسنان بضحكة المرأة الكاشفة عن بياض أسنانها بقوله: (٤)

٥. وَتَضْحَكُ عَنْ غَرِّ النَّثَايَا كَأَلْهُ ثَرَى أَقْحَوَانٍ ثَبْئُهُ مُتْنَاعِمٌ

فالأسنان بيضاء دائما في وصف الأعشى لعم المرأة، وهي علامة لونية دالة على الشباب والحسن، وتتضمن تداعيات نورانية دالة على الضوء والبريق فالانبهار، واختار لفظة النثايا

(١) ديوان الأعشى: مصدر سابق، ق٤، ص٨٥. الشتيت: المتفرق المفلج من الأسنان. الكسس: قصر الأسنان.

(٢) المصدر نفسه، ق٦، ص١٠٥. العوارض: ما يبدو من الأسنان عند الابتسام.

(٣) يجب التنبيه على أن هذه الدراسة خطوة أولية — لا بد منها — في مقاربة النصوص الشعرية عند الأعشى، وما أنت عليه من دلالات وما ستأتي عليه يظل فرضية أولية للمعنى تحتاج إلى بحث معمق للنص الواحد (القصيد) ضمن الأنساق العلائقية الداخلية والخارجية الفرعية منها والأصلية.

(٤) ديوان الأعشى: مصدر سابق، ق٩، ص١٢٧. متناعم: ريان.

لأنها علامة من بين الأسنان تظهر أثناء الضحك المحمل بفيض دلالي سيميائي سمعي يكشف عن الثنايا المرتبطة بالحسن اللوني والشكلي، وقد ربط صوت النص الممثل (الثنايا) بأزهار الأقحوان البضاء المتناسقة الريانة، وبهذا يضفي الأعشى على ضحكة المرأة ثنايا بضاء اللون، متناسقة الخطوط، ريانة المنبت، لتغدو كلها علامات سيميائية تجمع عناصر الشبه بين الممثلات (الدوال)، مكونة أيقونة حسية رمزية تحيل إلى مضمون مضمّر دال على الحسن والشباب...، ومن ثم الدلالة على المثالية والكمال والحياة... في نطاق السيرورة التدليلية.

ويقرن الأعشى الخمرة بفي المرأة الشابة الحسنة الخلق بقوله: (١)

٦. مَتَى تُسْقَى مِنْ أَنْيَابِهَا بَعْدَ هَجْعَةٍ مِنْ اللَّيْلِ شَرِبًا حِينَ مَالَتْ طِلَافُهَا
٧. تَخْلَعُ فِلَسْطِيًّا إِذَا ذُقْتَ طَعْمَهُ عَلَى رِيذَاتِ النَّيِّ حُمْشٍ لِثَائِهَا

وهنا لا تُضاف الخمرة مجردة إلى الفم والأسنان، بل تُفعل الأسنان ذاتها، ليصير مذاق الخمرة علامة لطعمها، ويطفح من منبع كامن في ذاتها، فيعلو رضائهُ اللثة الدقيقة الحسنة، كما يعلو الندى الشجر، وهي علامات على المانية والنباتية المقترنة بالأرض، الدالة على الخصب، وقد أضافت الخمرة التي سقيت من أنيابها إحياء مضمرا دالا على الفتوة والشباب. ويربط الأعشى في لوحتين مكتملتين ابتسامة محبوبته بالإشراق والبرودة، وبأسنانها الناصعة البياض مع اللثة السمراء بشوك السيل الأبيض وقد نثر النور خلاله، في اللوحة الأولى، ورائحة الزنجبيل، ومذاق العسل المتجمع، والشراب الطيب المذاق وقد مُزج بالماء العذب البارد، في اللوحة الثانية، يقول: (٢)

٧. وَتَقْتَسِرُ عَنْ مُشْرِقِ بَارِدٍ كَشَوْكَ السَّيَالِ أَسْفَى النَّوْزِ
٨. كَانَ جَنِيًّا مِنَ الزَّجْجِينِ لَ خَالِطَ قَاهَا وَأَرِيَا مَشْوَرَا
٩. وَإِسْفِنْتَ عَالَةً بَعْدَ الرُّقَا دِ سَاقِ الرِّصَافِ إِلَيْهَا غَدِيرَا

حيث تتشكل اللوحة الأولى من أيقونة سيميائية حسية بصرية؛ فابتسامتها مشرقة إشراقة الشمس، ريانة ري النبات، وفوها بارد برد الماء، تضارع أسنانها شوك السيسال الأبرص الناصع وقد نثر النور الأسمر خلاله. وتزداد الدلالة وضوحا وجمالا بالتشبيه التمثيلي (صورة بصورة) في اللوحة الثانية المتمثلة بالأيقونة الحسية الذوقية والشمية والبصرية، إذ

(١) ديوان الأعشى: مصدر سابق، ق ١٠، ص ١٣٣. فلسطي: خمر من فلسطين. ريذات النّي: خفيفة الشحم. حُمش: لطيفة ليست غليظة اللحم.

(٢) المصدر نفسه، ق ١٢، ص ١٤٣. النّوّر: شجر يحرق ويستعمل في الوشم. الأري: عسل النحل. شار العسل واشتاره: جمعه. الإسفنت: شراب. الرصاف: خجارة متراسة قريبة بعضها من بعض.

يجعل الأعشى من الفم وقد خالط ثمر الزنجبيل الطري المجتنى حديثاً من شجرته، وبالعسل المجتمع الحديث المجتنى أيضاً، ورائحة فيها لا يتغير بعد النوم، فهو كالخمرة التي سقيت شجرتها من غدير الماء العذب، وقد انساب فوق الحجارة المتراسة، وكان الخمر النقية لا تشرب إلا ماء نقياً عذبا صافيا مصفى بالحجارة الصغيرة التي تماثل أسنان المرأة الموصوفة التي لم يتغير طعم فيها حتى بعد الرقاد. وبهذا يجمع الأعشى في المرأة عناصر الماء والخمرة والنبات والشمس، لتصير رمزا سيميائيا للحياة والخصوبة.

واقتران الفم والأسنان بالماء العذب والخمرة الصافية شائع بتمثلاته اللسانية، حيث يقول الأعشى يصف مشهد جلاء المرأة لأسنانها في لوحة مكتملة: (١)

٥. تَجْلُوْ بِقَادِمَتِيْ حَمَامَةً اِيْكَةً بِرَدًا اَسِيْفًا لِنَائِثُهُ بِسَوَادٍ
٦. عَذْبًا اِذَا سُلِّلَ الْخِلَاسُ كَانَمَا شَرِبْتُ عَلَيْهِ بَعْدَ كُلِّ رُقَادٍ
٧. صَهْبَاءَ صَافِيَةٍ اِذَا مَا اسْتَوْدِفْتُ شَجْتُ غَوَارِبَهَا بِمَاءِ غَوَادِي
٨. بِمَوْشَمٍ رَخِصَ الْبَنَانُ كَانَمَا خُضِبَتْ اَنَامِلُهُ بِعَرَقِ فِصَادٍ

والجلاء علامة للبيان والصقل، وأداة الجلاء هما ريشتا حمامة، والمفارقة أن الريش لا يصلح أداة لجلاء الأسنان التي كنى عنها بالبرد، بل الريشتان مؤشر أو قرينة سيميائية تحيل بهما المرأة إلى بياض أسنانها وبرودة ريقها وعذوبته المقترن بالبرد وشفافيته، وقد ظهر بياض الأسنان بلثة تميل إلى السمرة طبيعياً، أو بإضافة الوشم الصناعي (إسفاف اللثة بالسواد)، فازدادت الأسنان وضوحاً وعذوبة كأنما شربت خمرة صافية مزجت بماء سحاب عذب نقي سيق به من الأعالي المشرفات.

ونلاحظ أن الأعشى ترك فعل الحركة السيميائي الأساس في هذا المقطع الشعري – وهو عملية جلاء الأسنان – لبيتين ترك فيهما أداة الفعل (الريشتين)، متجاوزاً ذلك إلى وصف الأسنان وعلاقاتها السابقة، وبعد ذلك يعود بإيراد ما يمسك بقادمتي الحمامة وهي يد المحبوبة التي استعاض عنها بذكر الموصوف (موشم)، ووشمه يشكل علامة لثبات الجمال والحسن "والوشم مرتبط ارتباطاً وثيقاً بفعل الإنسان... ليحقق به إرادة تجابه إرادة الزمن الذي يقف

(١) ديوان الأعشى: مصدر سابق، ق ١٦، ص ١٧٩. استودفت: قطرت وروقت. شج الخمر: صب عليها الماء. غوارب الماء: أعالي موجه.

في طريق الحياة... وفي هذا التشكيل يكسب قوة وقدرة على التحكم في عوارض الكون كلها التي ترده للفناء والدمار... (١)

وكعادة الأعشى في وصفه لفم المرأة لا يذكر الاسم، بل يستعاض عنه بإيراد الصفة التي تشكل علامات سيميائية واقعة في نطاق انزياح استبدالي كناية عن الفم والأسنان، يقول: (٢)

١٠. وَمَهَّائِرْفُ غُرُوبُهُ يَشْقِي الْمُتَمِيمَ ذَا الْحَرَارَةِ

١١. كَذَرَى مُتَوَرِّقُوهَا نَقْدُ تَسَامَقٍ فِي قَرَارَةِ

يحيل الممثل اللساني (مها) في مستواه الدلالي المعجمي المباشر إلى الطراوة والحسن والنضارة، والشمس والقمر، واللؤلؤ والبلور والدرة... (٣) وكلها علامات تحيل إلى البريق والتلألؤ... أما الطراوة والنضارة فتتمثل بنبات الأقحوان ونوره وقد ارتفع وارتوى من مستقر ماء يحيل إلى صورة رمزية في الفم واللثة خاصة، والجسد في عمومته الذي أصبح كمستقر للمائية ونبعاً للإرواء، مشكلاً علامة سيميائية ترمز إلى الخصب والحياة، وخاصة أن المهاة ترتبط بالشمس المعبودة وترمز إليها بخصبها وأمومتها المقدسة، وقد انتقلت هذه المعاني كلها إلى المرأة بوساطة أسنانها الغزلية بضوئها الأبيض الشمسي.

وزهرة الأقحوان من أبرز العلامات السيميائية التي استند إليها الأعشى في تشبيهه لأسنان المرأة، حيث يقول: (٤)

٧. وَشَتَيْتِ كَالْأَقْحَوَانَ جَلَاهُ الْـ سَطْلُ فِيهِ غُذُوبَةٌ وَأَتْسَاقُ

إن المفردات اللسانية أنفة الذكر وهي: (شتيت / الأقحوان / جلاه / الطل / غذوبة / اتساق) تشكل بمجملها قرائن (مؤشرات) سيميائية تحيل إلى بياض الأسنان ومائية ريقها واستوائها، لونا وشكلاً بصرياً وطعماً ذوقياً، ونلاحظ أن عنصر المائية (الندى / الطل) قام بدور جلاء الأسنان وأضفى عليها غذوبة ورياً ومائية...، وقد رأينا في السابق جلاء الأسنان

(١) القرعان، (فايز عارف): الوشم والوشى في الشعر الجاهلي، ط١، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت - لبنان، ١٩٩٨م، ص١٣٧.

(٢) ديوان الأعشى، مصدر سابق، ق٢٠، ص٢٠٣. المتيم: الذهاب العقل. تسامق: علا وارتفع. قرارة الماء: مستقره.

(٣) انظر: ابن منظور: لسان العرب، مادة (مها): المهاة: الطراوة والحسن والنضارة... والمهاة: الشمس، ويقال للكواكب مها... والمهوه: حصى أبيض يقال له بصاق القمر، والمهوه: اللؤلؤ، ويقال للشعر النقي إذا أبيض وكثر ماؤه: مها، والمهاة: الحجارة البيض التي تبرق، وهي البلور، والمهاة: البلورة شديدة البياض، وقيل: هي الدرّة... والمهاة: بقر الوحش، سميت بذلك لبياضها على التشبيه بالبلورة أو الدرّة.

(٤) ديوان الأعشى: مصدر سابق، ق٣٢، ص٢٥٩.

والفم بقادمتي حمامة، وهنا الجلاء بالندى (حبوبات المطر الصغيرة)، ونجد - أيضا - جلاء الأسنان بالسواك، حيث يقول الأعشى: (١)

١٦. تُجْري السَّوَاكُ بِالْبَنَانِ عَلَى الْمَيِّ كَأَطْرَافِ السَّيَالِ رَئِلْ
١٨. كَأَنَّ طَعْمَ الزَّنَجِيلِ وَثَقُ أَحَا عَلَى أَرِي الدُّبُورِ نَزَلْ
٢٣. يَغْلُ مِنْهُ فُو قُتَيْلَةَ بِالْإِسْفِنْطِ قَدْ بَاتَ عَلَيْهِ وَظَلْ

إن السواك بجريانه يولد علامة على الفيض المائي الذي انصب على الشفاه واللثات المستوية حسنة التماسق والتنضيد، مع بياض الأسنان وكثرة مائها وقد قرنها بشوك السيل لونا بصريا، وبالنزجيل والتفاح والعسل طعما ذوقيا، وقد جئني حديثا وسقي الفم منه علالة مرة بعد مرة، لطيب طيبا بعد طيب، ممزوجة بالخمرة التي تدوم عليه، وهذه الديمومة هي استمرار لعلامات سيميائية مقترنة بالحواس الشمية والذوقية والبصرية التي شكلت من الفم أيقونة سيميائية تستمد عناصرها من الماء والخمر والنزجيل والتفاح والعسل وشوك السيل، وتحيل الأيقونة بعناصرها التشبيهية الحسية ضمن سيرورة التدليل إلى سيميائية هذه المرأة بوصفها رمزا دالا على الحياة، وإغوائها المستمر للذات دون توقف.

ويستزيد الأعشى في وصف أسنان المحبوبة التي تشبه البلور بصفائها وبياضها، وتماثل الماء ببرودته وطلاوته الحسنة، فيشكل بذلك عامل إغراء واستهواء لصوت النص وقد زالت عنه الفاعلية ليكون هاويا يسرح في تقبيل هذا الفم الذي حرم منه " فالهوى جزء من كينونة الإنسان... وأحكامه وميوله... والهوى نقيض الفعل، إنه يُشَوِّش عليه ويفسده ويغطي على جوانب العقل فيه." (٢) وذلك في قوله: (٣)

١٠. وَتَبَسُّمُ عَنْ مَهَا شَسِيمِ غَرِيٍّ إِذَا يُعْطَى الْمُقْبَلُ يَسْتَزِيدُ

فلا يظهر فم المرأة عند الأعشى إلا باسمها ضاحكا يفتقر عن جمال الثنايا وعذوبة الريق... إلخ، ولا نجده معبرا أو متكلما، وكان حضور الكلام يخفي حسن الجسد ويقلل من تأثيره الإغوائي؛ " فكلام المرأة إحضار لها، ولو تكلمت فهذا يعني أنها حضرت...، وفي ذلك

(١) ديوان الأعشى: مصدر سابق، ق ٥٢، ص ٣٢٧.
(٢) غريماس، (الجيرداس ج) وفوننتي، (جاك): سيميائيات الأهواء من حالات الأشياء إلى حالات النفس، مرجع سابق، ص ٩-١٠. والكلام المقترن للمترجم.
(٣) ديوان الأعشى: مصدر سابق، ق ٦٥، ص ٣٧١.

تكسير لصورة النموذج المؤنث بوصفه جسدا قصيا ومعلقا في الفراغ الخيالي المذكور^(١) هذا ما تعبر عنه الثقافة العربية الشعرية في جزء كبير منها، ونستطيع أن نغفر للثقافة ذلك؛ لأن الشعر لا يعبر عن واقع حقيقي معيش، بل هو الخيال المجنح، وجسد المرأة مجردا من أي إضافة ثقافية فضاء رحب لهذا الخيال الذي يصنع امرأة جديدة ليس من الضروري وجودها خارج الخطاب الشعري. "ولذلك سنتجاوز البعد النفعي المباشر للجسد لكي نوجه اهتمامنا إلى استعمالاته الاستعارية المتنوعة"^(٢) وسنظل نبحث عن المؤشرات (القرائن) السيميائية والرموز الشعرية النابعة من ثقافة المجتمع المتعددة.

وعلامات الصقل والجلاء والاستقامة والاستواء بوصفها ممثلات سيميائية حسية شكلية، والبرودة بوصفها ممثلا حسيا لمسيا، ونكهة البلح بوصفه ممثلا حسيا ذوقيا، قد شكلت كلها مفردات قول الأعشى الآتي:^(٣)

٣. أَيَّامَ تَجْلُو لَنَا عَنْ بَارِدِ رَيْلٍ تَخَالُ نَكْهَتَهُ بِاللَّيْلِ سُبَّابَا

فبالإضافة إلى الزنجبيل والخمرة والعسل والتفاح، نجد هنا السُّبَّابَ (البلح)، وقد شكلت كلها علامات أيقونية تعتمد الشبه الحسي الذوقي والشمي لتحيل إلى رمزية الخصب، وفم المرأة هنا أبرز عوامل الاستهواء التي أخذت بحواس ذات المتكلم، وشغفت قلبه الهوي، وقد بدا الجسد "كشكل نباتي كما أن العالم النباتي يعد امتدادا طبيعيا للجسد"^(٤)

(١) الغدامي، (عبدالله): ثقافة الوهم، مقاربات حول المرأة والجسد واللغة، المرأة واللغة ٢، ط٢، المركز الثقافي العربي، بيروت - لبنان، ٢٠٠٠م، ص ٤٠.

(٢) بركراد، (سعيد): السيميائيات، مفاهيمها وتطبيقاتها، مرجع سابق، ص ١٩٢.

(٣) ديوان الأعشى: مصدر سابق، ق ٧٩، ص ٤١١.

(٤) بروتون، (دافيد لو): إنثروبولوجيا الجسد والحداثة، ترجمة محمد عرب صاصيلا، المؤسسة الجامعية للدراسات، بيروت - لبنان، ١٩٩٣م، ص ١٤.

والفم من العلامات السيميائية التي تؤدي إلى استهواء^(١) الذات، وتمنعها الرقاد، وتصيبها

بالأرق، يقول الأعشى في ذلك: (٢)

١. نَامَ الْخَلِيُّ وَبَتَّ اللَّيْلُ مُرْتَفِقًا ارْعَى الْجُؤْمَ عَمِيدًا مُتْبِتًا أَرْقَا

إلى أن يقول:

٦: وَيَبَارِدُ رَيْلٌ عَذَبَ مَذَاقُهُ كَأَنَّمَا غُلَّ بِالْكَافُورِ وَأَعْتَبَا

فيضاف الكافور إلى العلامات السيميائية المرتبطة بالفم، والتي تجمع حاستي الذوق والشم، مضافا إليها البرودة والاستواء في الأسنان، بحيث يشكل الفم في مجمله علامة أيقونية تظهر الحسن والشباب والجمال والنورانية والتناسق والخصوبة والطلاوة والمائية...، بما يجعل من صاحبة هذه الصفات منبعا للحياة، والمثالية، والكمال.

ويظهر مما سبق تأثير الفم بأسنانه وريقه ولثته وشفاهه... ولا نجد أي إشارة إلى اللسان، وهو من مشتملات الفم وآلة النطق والفصاحة، "فمram الفضاء اللغوي من الجسد المؤنث ألا يفعل والا يتكلم..."^(٣) فهو جسد مصمت دون فكر أو عقل أو فصاحة... "وبما أن الجسد المؤنث فارغ من العقل... فإن أي استعمال للغة من قبل هذا الجسد يكون رغبا وثرثرة وحماسة...؛ لأن الجسد المؤنث ليس مطلوبا منه أن يكون ذا لغة، أو يُعَد في النظر"^(٤) في شعر الأعشى، وكيف ينطق الأعشى المرأة في نصه^{١٩}، فنطقها يمحو فحولته الشعرية أولا، ويمحور خطابه إلى الفكر الأنثوي، وهو ما لا يريده الأعشى، إنه لا يسمح بتدخل عنصري الفكر والفعل من هذه المرأة؛ لأن هذين العنصرين سيقتلان الجسد، ويجعلانه جسدا طبيعيا كأي جسد.

(١) الاستهواء: دينامية جسدية يقوم مكوّناته الصالح والطالح بتوجيه الحركة... إنه يشير إلى مجمل الشروط القبلية لظهور الدلالة. انظر: غريماس، (الجبردارس.ج) وفونتينيني، (جالك): سيميائيات الأهواء...، مرجع سابق، ص ١٤.

(٢) ديوان الأعشى: مصدر سابق، ق ٨٠، ص ٤١٥. الخلي: الذي خلا قلبه من الهموم. ارتفق: اتكأ على مرفقه. العميد: الذي أضناه الحب. أثبتته الجراح وأثبتته السقم: لم يقدر على الحراك. رتل: مستو. عل: سقي للمرة الأولى. اغتبقا: سقي للمرة الثانية.

(٣) الغدامي، (عبدالله): ثقافة الوهم، مقاربات حول المرأة والجسد واللغة، المرأة واللغة ٢، مرجع سابق، ص ٣٩.

(٤) الغدامي، (عبدالله): ثقافة الوهم، مقاربات حول المرأة والجسد واللغة...، مرجع سابق، ص ٦٨.

وبطريقة إحصائية نلاحظ بأن بنية المقاطع الشعرية المخصصة لسمياء فم المرأة تعتمد على أسلوب التشبيه، وهو عنصر أيقوني مهم في النص، وقد تكرر التشبيه اثنتا عشرة مرة، وقد برزت الأدوات (كان والكاف) على رأس أدوات التشبيه، تليها الأدوات (كانما وخال).

- * أداة التشبيه (كان) ٤ أربع تكرارات: وكان الخمر/ كأنه ذرى / كان جنيا / كان طعم
- * أداة التشبيه (الكاف) ٤ أربع تكرارات: كشوك السيل / كنرى منور / كالأقحوان / كأطراف

السيل

- * أداة التشبيه (كانما) ٢ تكراران: كانما شربت/ كانما عل
- * أداة التشبيه (خال) ٢ تكراران: تخله فلسطينا/ تخال نكهته

ومن الانزياحات الأسلوبية المجازية (الاستعارية والكنائية) التي تكشف المستوى الدلالي لعلامات النص السيميائية وتعمق الأيقنة فيها ما يأتي:

- * عوارض (الأسنان) مصقولة كالسيف، جلاء وإظهارا للون الأبيض اللامع.
- * الأغراب (الأسنان) تباكر الخمرة، حيث تقوم بفعل حركي تحل فيه محل صاحببتها.
- * البرد يسأل الخلاص والخلوة، بحيث يحل محل المرأة، بالإضافة إلى إيراد الصفة (البرد) وإرادة الموصوف (الأسنان).
- * مها (كناية عن الفم) يشفي العاشق صاحب الهوى، بحيث يصبح طبيبا معالجا.
- * الإسفنت (الخمرة) قد باتت على في المرأة، حيث تحولت إلى كائن إنساني ينام ويبعث.

يبدو مما سبق من مقاطع شعرية أن المعجم الدلالي للفم يستمد حقوله الدلالية من المائية، والنباتية، والخمرية، واللونية، بالإضافة إلى مفردات الأسنان واللثة والشفاه.

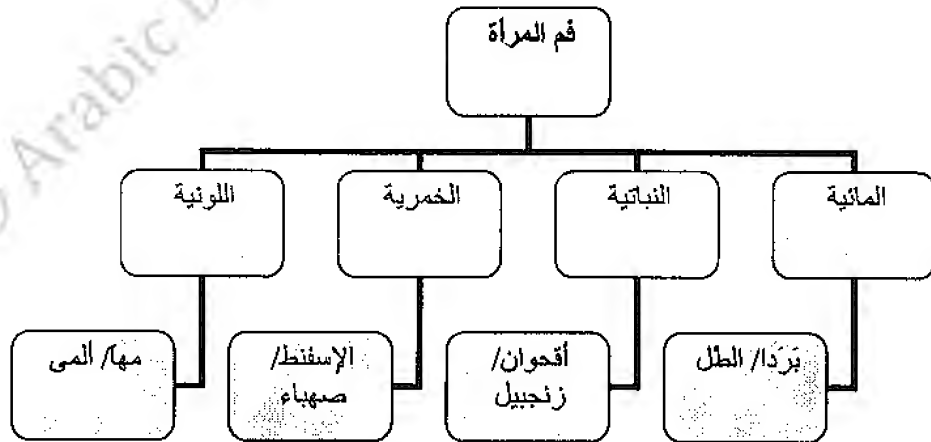
فمن الألفاظ والعبارات التي تقع ضمن الحقل الدلالي (للمائية) مما يشتمل عليه المعجم السيميائي لفم المرأة عند الأعشى: ماء زلال / تجري / تسق / بارد / غديرا / بردا / عذبا / شربت / ماء غوادي / غروب / قرارة / الطل.

ومن الألفاظ والعبارات التي تقع ضمن الحقل الدلالي (للنباتية) مما يشتمل عليه المعجم السيميائي لفم المرأة عند الأعشى: شوك السيال / شتيت النبات / ذرى أقحوان نبتة متناعم - تسامق / السواك / الزنجبيل / تفاح / سياب / كافور.

ومن الألفاظ والعبارات التي تقع ضمن الحقل الدلالي (للخمرة) مما يشتمل عليه المعجم السيميائي لفم المرأة عند الأعشى: الخمر العتيق / شربا / الإسفنت / فلسطينا / إسفنت عانسة / صهباء صافية.

ومن الألفاظ والعبارات التي تقع ضمن الحقل الدلالي (للونية) مما يشتمل عليه المعجم السيميائي لفم المرأة عند الأعشى: غر / ذرى أقحوان / شوك السيال / بردا / مها / منور أقحوان / كالأقحوان / المي / مها شيم.

ومن الألفاظ والعبارات التي تقع ضمن مفردات (للأسنان واللثة والشفاه والفم) مما يشتمل عليه المعجم السيميائي لفم المرأة عند الأعشى: الأغراب / عوارضها / الثنايا / أنيابها / ربذات الني / حمش لثاتها / أسف لثاته بسواد / المي / مها / مبسم.



إن الحقول الدلالية لفهم المرأة التي وقفنا على أهمها فيما تقدم، بوصفها ممثلات لسانية " تشكل البنية الدلالية المجردة، أو الفرضية الاستكشافية" (١) المدارية (٢) الأولية للدلالة النصية التي أفضت بنا إلى دلالات متعددة تفيض بها المقاطع الشعرية المدروسة، وما زالت بحاجة إلى استبطان في نطاق النص الكلي، من حيث هي رؤية خاصة أو تساؤلات معينة اتجاه هذه البنية المجردة العامة التي تحيل إلى مؤولات متنوعة وغنية في نطاق السيرة التذليلي.

إن العبارة الظاهرة في المقاطع الشعرية المدروسة مع مضمونها المباشر يتحولان إلى شكل دال على مضمون مضمر غير مباشر (٣) في مستواه التداولي التأويلي يدل - في مؤولاته السيميائية لفهم المرأة عند الأعشى - وفي مستوى معنى المعنى على الحياة والخصوبة والحسن والمثالية والكمال...

ثالثاً: سيميائية الشَّعر في شِعْرِ المرأة

وإذا كان اللون الأبيض في مستواه التعبيري يمثل علامة لسانية في الأسنان، فإن اللون الأسود يشكل علامة بارزة في شَعْر رأس المرأة، وخاصة إذا اقترن الشعر بعلامة جسمية أخرى كبياض الوجه وإشراقته، مما يجعل الشعر الأسود بوصفه ممثلاً سيميائياً لونها يدل في مضمونه المضمر على الشباب وصغر السن عند المرأة، " واللون لا يصبح في النص الشعري ذا مدلول عادي، وإنما يتنزل في النص الشعري ليصبح دالاً أو علامة على شيء آخر... إن اللون... لا يمكن أن يكون علامة لغوية فحسب، وإنما يغدو في بعض الأحيان علامة أيقونية" (٤). يقول الأعشى: (٥)

٣. مُبْتَلَةٌ هَيْقَاءَ رَوْثٍ شَبَابُهَا نَهَا مُقْلَتَا رُثْمٍ وَأَسْوَدُ فَاخِمُ

(١) العبسي، (محمد موسى): تشكل الذات في لامية أوس بن حجر، مقارنة سيميائية، مرجع سابق، ص ٢٤٣.
(٢) المدار: ترسيمة افتراضية يقترحها القارئ... وتعيين المدار يعني التقدم بفرضية حول انتظام معين يعترى المسلك النصي... وينشأ المدار من خلال تكرار كلمات مفاتيح... والمدار فرضية يصوغها القارئ بصورة أولية على هيئة سؤال: (ما هو مدار الحديث يا ترى؟). انظر: إيكو، (امبرتو): القارئ في الحكاية...، مرجع سابق، ص ١١٢-١١٧.

(٣) العبسي، (محمد موسى): تشكل الذات في لامية أوس بن حجر، مقارنة سيميائية، مرجع سابق، ص ٢٤٤ - ٢٤٥.

(٤) رابعة، (موسى سامح): آليات التأويل السيميائي، مرجع سابق، ص ٨٥.

(٥) ديوان الأعشى: مصدر سابق، ق ٩، ص ١٢٧.

فَتعبير (أسود فاحم) انزياح استبدالي كناية عن موصوف وهو (الشعر) الذي يدل على مضمون مضمّر يشكل معنى المعنى، ومضمونه هذا يجعله مؤشرا سيميائيا يجاور دلالات الجمال والحسن والشباب، فسواد الشعر موصوف بالفاحم وهو أول الليل الأشد سوادا (١)، وبهذه العلامة اللونية يزيل أي أثر للبياض الدال على الشيب، ومن ثم على كبر السن. وبهذا انتقلنا في فهم العلامة السيميائية اللونية (السواد) / (الليل المظلم) / (الشعر الأسود) / (الشباب وصغر السن) / (الجمال والحسن والحياة).

ويقول الأعشى أيضا: (٢)

٤. وَقَامَتْ ثُرَيْنِي بَعْدَ مَا نَامَ صُحْبَتِي بَيَاضَ ثَنَائِيهَا وَأَسْوَدَ حَالِكَا

وكذلك تعبیر (أسود حالكا) (٣) كناية عن موصوف، وهو مؤشر سيميائي يدل على الشعر الأسود، ويظهر الضد الأسود مقابلا لعلامة الضد الأبيض الكامن في أسنان المرأة الموصوفة.

ويشترك الشعر مع علامة جسدية أخرى وهو (الكفل) الذي يعد قرينة أو مؤشرا سيميائيا يجاور الشعر دالا على طوله، وذلك في قول الأعشى: (٤)

١٢. وَعَدَائِرُ سُودٍ عَلَى كَفَلٍ تُزَيِّدُ الْوَثَارَةَ

فالعلامة السيميائية (عدائر سود) كناية أيضا عن موصوف وهي الذوائب من الشعر (٥)، ويحمل الممثل (عدائر) إحياءات مائية مقترنة بغدير الماء، بما يضيفي مضمونا مضمرا غير مباشر دالا على رمزية الخصب والحياة. "فالدور الذي تقوم به المرأة إحيائي وبعث للحياة، ورفد يؤمن استمرارها، ومن ثم صيانتها... ذلك هو الدور عينه الذي يقوم به الماء؛ كلاهما يرمزن الحياة والخصوبة، الوفرة والخضرة، العطاء والخلود، التجدد والروح..." (٦).

(١) انظر: ابن منظور: لسان العرب، مادة (فحم): فحمة الليل: أوله، وقيل: أشد سواد في أوله... والفاحم من كل شيء: الأسود بين الفحومة.

(٢) ديوان الأعشى: مصدر سابق، ق ١١، ص ١٣٩.

(٣) انظر: ابن منظور: لسان العرب، مادة (حلك): الحلكة والحلك: شدة السواد كلون الغراب، ويقال للأسود الشديد السواد: حالك.

(٤) ديوان الأعشى: مصدر سابق، ص ٢٠٣.

(٥) انظر: ابن منظور: لسان العرب، مادة (غدر): الغدائر: الذوائب واحدها غديرة، وكل عقيصة غديرة، والغديرتان: الذوائبان اللتان تسقطان على الصدر، وقيل: الغدائر للنساء وهي المصفورة، والضفائر للرجال.

(٦) زيعور، (علي): التحليل النفسي للخرافة والتمثيل والرمز، ط ١، المؤسسة الجامعية للدراسات، بيروت - لبنان، ٢٠٠٨م، ص ١٧٧.

ولا تغيب عن الأعشى العناصر الطبيعية في ربطه للشعر بالنبات الملتف، والحبال المفتولة، ليكون غزيرا دالا - كذلك - على الشباب وصغر السن، ومن ثم الحياة، يقول: (١)

٨. وَأَثِيثٌ جَنَلُ النَّبَاتِ ثُرْوِيٌّ — هِ لَعُوبٌ غَرِيرَةٌ مِفْنَاقُ

وللمرة الرابعة لا يصرح الأعشى بلفظة (الشعر)، بل يلجأ إلى الانزياح بالتكنية، أو لنقل: (بالتأشير السيميائي)، وبلاغة التعبير بالانزياح في قوله: (أثيث جنل) (٢) جعلت من الشعر طولا وكثافة موازيا للنبات في كثرتة والتفافه، ومن ثم ارتوائه من الجسد الأنثوي الذي أصبح كذلك علامة سيميائية موازية حلت محل منبع الماء. وبهذا أسعفت العلامات السيميائية المتلقي فيولوج إلى المعاني المستقرة داخل البنية اللسانية لجسد المرأة، " فكلما تخلص الإنسان من الغايات العملية المباشرة تفتحت أمامه إمكانات التأويل والقراءة " (٣)

وبالإضافة إلى اللون الأسود والغزارة والكثافة في الشعر لا ينسى الأعشى جعله أسود كثيفا سبطا مسترسلا مسرحا، يقول: (٤)

٩. وَوَجْهًا كَالْفِئَاقِ وَمُسْبِكًا عَلَى مِثْلِ اللُّجَيْنِ وَهَنَّ سَوْدُ

(الوجه الأبيض بنوره الشمسي، والجيد اللجين بسناه الفضي) من جهة، و(الشعر الأسود المسترسل) من جهة أخرى، قد شكلا تشبيها تمثيلا أيقونيا جمع الضد إلى الضد (البياض والسواد) ليكون المستوى البلاغي (الانزياح الكنائي) طريقا للتدليل، ومؤشرا سيميائيا على حسن المرأة وصغر سنها.

وقوله: (٥)

١٣. بَيْنَ ضَاءِ جَمَاءِ الْعِظَامِ لَهَا فَرَعٌ أَثِيثٌ كَالْحَبَالِ رَجُلٌ

(١) ديوان الأعشى: مصدر سابق، ق ٣٢، ص ٢٥٩. أثيث: غزير. جنل: كثيف. مفناق: منعمة مترفة.
(٢) انظر: ابن منظور: لسان العرب، مادة (أثث): الأثاث: الكثرة والعظم من كل شيء... ويقال أثأ النباتات أي كثر والتف، وأثيث يوصف به الشعر الكثير والنبات الملتف، وشعر أثيث: غزير طويل. وانظر: المرجع نفسه، مادة (جنل): الجنل والجنيل من الشجر والثياب والشعر: الكثير الملتف، وقيل: هو من الشعر ما غلظ وقصر، وقيل ما كثف واسود، ... واجتال النبات: طال وغلظ والتف، واجتال الشعر والریش: انتفش.
(٣) بنكراد، (سعيد): السيميائيات، مفاهيمها وتطبيقاتها، مرجع سابق، ص ١٩٧.
(٤) ديوان الأعشى: مصدر سابق، ق ٦٥، ص ٣٧١. الفتاق: أصل الليف الأبيض. المسبكر: المسترسل.
(٥) المصدر نفسه، ق ٥٢، ص ٣٢٥. جماء العظام: كثرة اللحم على عظامها. فرع: شعر. أثيث: غزير.

فالممثل (فرع) كناية عن الشعر الطويل التام الذي يوحى بالنباتية والعلو^(١)، والممثل (أثيث) كناية عن الشعر الكثيف الملتف، وقد شبه غدائره بالحبال المفتولة، أما الممثل (رَجَل)، فهو كناية عن الشعر المسرح، وقد تضافرت هذه الكنايات مولدة أيقونة سيميائية مكتملة، وحيث إن الشعر الكثيف الذي يشبه الحبال جعل المتلقي يظن أنه شعر منفرد غليظ، جاء الأعشى بالعلامة (رَجَل) لتزيل هذا الظن، ولتؤكد على جمال هذا الشعر، ومؤشرا سيميائيا على حسن صاحبه.

وزينة الشعر بتسريحه (ترجيله) تقترب بالطيب والمسك، فلا يكفي أن يكون الشعر أسود اللون، جثلا كالنبات، طويلا مسترسلا، بل يحتاج إلى الطيب والعطر؛ ليزداد فاعلية وتأثيرا في المتلقي وصوت النص الذي شغف بهذا الشعر بعلامته البصرية لونها، وكما، وزينة، وعلامته الشمية عطرا، يقول: (٢)

٧. تُمِيلُ جَثْلًا عَلَى الْمُتَسِّينَ ذَا خُصْلٍ يَحْبُو مَوَاشِطُهُ مِسْكَاً وَتَطْيَابَا

ويضيف صوت النص عنصر الحركة إلى الشعر وصاحبه بالفعل المضارع (تميل) الدال على الحركة والزمن المستمر، واقعا على شعر جثل ذي خصل كالنبات، (وهنا عنصر الطبيعة) ويشترك المتنان بوصفهما مؤشرا سيميائيا يجاور الشعر دالا على غزارته، ويعضدان حركيته، وقد جعل المتكلم من المسك والطيب كامنا في شعر المرأة، فهي امرأة طبيعية غير مصنوعة، فلا تحتاج إلى العطر فهي مستغنية عنه، لا بل إنه شعر يمنح ماشطته (الجارية أو آلة المشط) أنواعا متعددة من الطيب. وكلها علامات سيميائية في شعر المرأة دالة الحسن والشباب والخصوبة والكمال والمثالية... (٣)

وإذا ظهر الشعر الأسود علامة على الشباب والحسن والحياة، فإن الشعر الأبيض يظهر الضد بوصفه علامة على الشيخوخة والموت، حيث يقول الأعشى: (٤)

(١) انظر: ابن منظور: لسان العرب، مادة (فرع): فرع كل شيء: أعلاه... وتلال فوارع: مشرفات المسابيل وبذلك سميت المرأة فارعة... والفرع: الشعر التام.

(٢) ديوان الأعشى: مصدر سابق، ق ٧٩، ص ٤١١. شعر جثل: غزير لين، مواشط: جمع ماشطة وهي الجارية التي تمشط الشعر.

(٣) انظر جوانب الخصوبة والمثالية في المرأة: طه، (طه غالب): صورة المرأة المثال ورموزها الدينية عند شعراء المعلقات، ط ١، دار فضاءات، عمان - الأردن، ٢٠٠٩م، ص ١٧٩-١٨٦.

(٤) ديوان الأعشى: مصدر سابق، ق ٦٣، ص ٣٦٣. لطت: سترت. سدفت المرأة القناع: أرسلته. العشى: سوء الإبصار ليلا وقد يطلق على العمى.

٩. وَلَقَدْ سَاءَ مَا الْبَيْضُ فَلَطَّتْ بِحِجَابٍ مِنْ دُونِنَا مَسْدُوقٍ

١٠. فَأَعْرِفِي لِلْمَشْيِيبِ إِذْ شَمِلَ الرَّأْسَ فَإِنَّ الشَّبَابَ غَيْرُ خَلِيفٍ

تتحول دلالة اللون الأبيض بإضافته إلى الشعر من الإيجابية والانسراح إلى السلبية والانقباض، حيث شكل البياض انزياحا كئيبا لقريضة دالة على موصوف مجاور للبياض وهو (الشعر الأبيض/ الشيب) الذي يمثل بحد ذاته قريضة سيميائية تحيل إلى كبر السن، ومفارقة الشباب، ولهذا نعلم المرأة إلى إخفاء هذا الدليل (المؤشر السيميائي) بالخضاب اللوني؛ ليؤدي وظيفة الحجب منعاً من إظهار علامات الشيخوخة ومن ثم الموت أو الاقتراب منه، والابتعاد عن الشباب وبهجته وملذاته، ونلاحظ أن المتكلم يورد هذه القريضة في الزمن الحاضر مستذكراً أيام لهوه وشبابه مع هذه المرأة، ومشيراً إلى أن ما حل به من العشى ليس خاصاً بجسده فقط، بل إن المرأة المحبوبة قد نال منها التغيير وحدثان الأيام أكثر مما نال منه.

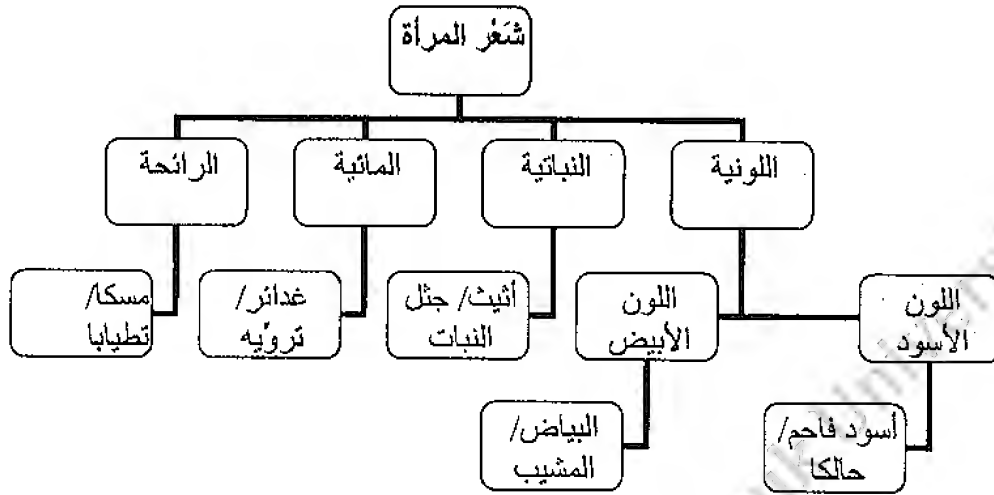
ويبدو مما سبق من مقاطع شعرية أن المعجم الدلالي للشعر يستمد حقيقته الدلالية من اللون الأسود والأبيض، والنباتية، والمائية، والرائحة.

فمن الألفاظ والعبارات التي تقع ضمن الحقل الدلالي (اللون الأسود والأبيض) مما يشتمل عليه المعجم السيميائي لشعر المرأة عند الأعشى: أسود فاحم/ أسود حالكا/ وهن سود/ ساءها البياض/ المشيب.

ومن الألفاظ والعبارات التي تقع ضمن الحقل الدلالي (النباتية) مما يشتمل عليه المعجم السيميائي لشعر المرأة عند الأعشى: أثيث/ جثث النبات/ فرع أثيث/ جثلا.

ومن الألفاظ والعبارات التي تقع ضمن الحقل الدلالي (المائية) مما يشتمل عليه المعجم السيميائي لشعر المرأة عند الأعشى: غدائر/ ترويه.

ومن الألفاظ والعبارات التي تقع ضمن الحقل الدلالي (الرائحة) مما يشتمل عليه المعجم السيميائي لشعر المرأة عند الأعشى: يحبو مواشطه مسكا.



إن الحقول الدلالية السابقة تعد ممثلات لسانية تشكل البنية الدلالية المجردة لشعر المرأة، إنها الفرضية الاستكشافية المدارية الأولية للدلالة النصية، لأننا " لن نصل مطلقاً إلى تسجيل نهائي أو قرارة نهائية للرسالة الجمالية،" (١) والفرضية الأولية للدلالة هي أن شعر المرأة علامة سيميائية دالة على الخصوبة، والحسن، والشباب، وكبر السن، والمثالية، والكمال.

رابعاً: سيميائية الوجه والخد والجيد في شعر المرأة

أما الوجه بوصفه علامة جسدية فيقترن مع الخد لأنه جزء منه، بالإضافة إلى الجيد فهو كذلك امتداد مادي للوجه، وتتضافر هذه العلامات لتشكل إطلالة المرأة، " فكلمة الوجه تستغرق جوارح أخرى تنتسب إليه، وتقع في محيطه، ولذلك كله غدا الوجه مصدراً أصيلاً من مصادر قراءة الضمائر المستترة والمعاني الكامنة في حواشي الطوايا، ودليلاً صادقاً على ما في النفوس،" (٢) فأول علامة جسدية تظهر للإنسان فور رؤيته إنساناً آخر هو الوجه، فيه نتعرف الشخص المواجه، ونربط تلقائياً بين علامات الوجه المتعددة وشخص نعرفه أو سبق لنا رؤيته، وبالوجه يحدد جنس الإنسان المشاهد، وسنه وبلده وعرقه... إلخ، وبالوجه تفهم مشاعر الإنسان المقابل، من فرح وحزن، وخجل وخوف، وأمل وترقب وحيرة، وجد

(١) هوكز، (ترنس): البنوية وعلم الإشارة، مرجع سابق، ص ١٣٢.

(٢) عرار، (مهدي أسعد): البيان بلا لسان، دراسة في لغة الجسد، مرجع سابق، ص ٤٥.

وهزل... إلخ، ويشكل الوجه بامتداداته العلامية مؤشرا على موضوعات مختلفة، كالدلالة على الحسن... وهو منبع ثر لدلالات اجتماعية وثقافية ونفسية قارة فيه، إنه "عاصمة الجسد" (١)

والشعر بعنصر الخيال يفعل هذه العلامات في الوجه، ويزيدها تأثيرا فوق تأثيرها الطبيعي الواقعي، ويحيل إلى إحياءات تتجاوز المؤلف، وتحطم المواضع المنطقية للجسد، ويجعل الشعر من الوجه الإنساني عامة ووجه المرأة خاصة يفيضان بالمعاني المرتبطة بإحياءات مختلفة دالة في سياق العلامة السيميائية وعلاقتها، فالجسد " طاقة تعبيرية موحية، وجد فيه الشعراء ضالتهم، بوصفه رمزا وثقافة، وبوصفه مجتمعا وأرضا، وبوصفه كونا وعالما، وبوصفه لغة ونصا وإبداعا" (٢)

يقول الأعشى في وصفه لوجه المرأة: (٣)
٤. وَوَجْهٌ نَقِيٌّ اللَّوْنُ صَافٍ يَزِيدُهُ مَعَ الْحَلِيِّ لِبَاطٌ لَهَا وَمَعَاصِمُ
حيث تنعكس مظاهر الزينة الجسدية على الوجه وتظهر دلالاتها فيه، ووجه المرأة ممثل يحيل إلى موضع الحسن والفتنة والاستهواء، فهو مؤشر سيميائي يعكس الجسد في كليته، إذ " يشكل الوجه عنصرا مركزيا في الدلالة الجسدية، إنه مجاز الجسد وصورته المركزية" (٤)
ولهذا تبدي النساء عنايتهن به؛ ليظهر في أبهى صورة أمام الزوج أو الآخرين، ونجد المتكلم هنا يصفه بعلامة (النقاء)، وهو ممثل يحيل إلى الانتقاء للأفضل، وإلى النظافة وجريان الماء (٥)، وكلها دلالات تظهر الأحسن والأفضل، وقد أضيفت هذه العلامة إلى مضاف إليه (اللون)، لتجعل وجه المرأة الموصوفة (غير مختلط) الألوان، فلا تشويه أي علامة لونية تعكر

(١) بروتون، (دافيد لو): انثروبولوجيا الجسد والحدائق، مرجع سابق، ص ١٤٨.
(٢) هلال، (عبدالنصر): خطاب الجسد في شعر الحدائق، قراءة في شعر السبعينيات، نسخة كتاب إلكترونية، كتب عربية — www.kotobarabia.com، ص ٢٣.
(٣) ديوان الأعشى: مصدر سابق، ق ٩، ص ١٢٧.
(٤) الزاهي، (فريد): الجسد والصورة والمقدس في الإسلام، مرجع سابق، ص ١٠٣.
(٥) انظر: ابن منظور: لسان العرب، مادة (نقا): النقاوة: أفضل ما انتقيت من الشيء، ونقي الشيء فهو نقي: أي نظيف، وأنقى العود: جرى فيه الماء وابتل.

صفوه وثقل من مائيته وحسنه، حيث تؤكد علامة (الصفاء) (١) خلوص الوجه من الكدر أو الشوائب.

ويشبه الأعشى وجه المرأة بالفتاق، وهو ليف النخيل الأبيض بقوله: (٢)
٩. وَوَجْهًا كَالْفِتَاقِ وَمُسْبِكًا عَلَى مِثْلِ اللَّجِينِ وَهَنْ سَوْدُ
والفتاق علامة لسانية تحيل مباشرة إلى بياض الوجه ونقائه وصفائه، ويحيل هذا الممثل إلى النباتية ذات الخصب وهي (النخلة) (٣) ويقترن بالشمس (٤) حين يطبق عليها الغيم ثم يبدو منها شيء وهو نورها وضياؤها (٥)، وكلها مدلولات ضمنية دالة على مضمون مضمحل يحيل إلى الحسن والجمال بدليل العلامات اللونية السابقة، بالإضافة إلى الخصب، وقد حلت دلالة الخصب في الجسد كاملاً، ويضيف المتكلم إلى الوجه المضيء جيداً مصقولاً صافياً لامعاً كالفضة، وقد استرسل شعر المرأة عليه، "وحالات الضوء هذه ليست خصائص للصورة فحسب، بل إنها تبدو هنا بوصفها حالات تتنازع على صدارة المشهد الحسي، وذلك بوجود عتبتين متجاورتين، عتبة الانبهار وعتبة الإظلام" (٦) العتبة الأولى (الانبهار) هي ضياء الوجه، والعتبة الثانية (الإظلام) سواد الشعر.

ويقرن الأعشى وجه المرأة إلى جيدها مشبها إياه بجيد الطيبة ذات الغزال الصغير، إذ يقول: (٧)

(١) انظر: ابن منظور: لسان العرب، مادة (صفا): الصَّفْوُ والصفاء: نقيض الكدر، وصفوة كل شيء: خالصه.

(٢) ديوان الأعشى: مصدر سابق، ق ٦٥، ص ٣٧١.

(٣) انظر: العبسي، (محمد موسى): النخيل في الشعر الجاهلي، رسالة ماجستير، الجامعة الأردنية - الأردن، ١٩٩٤، ص ص ٩٧-١٢٥.

(٤) ينطلق بعض الباحثين من تشبيه المرأة بالشمس للتدليل على قداسة المرأة بوصفها رمزا دينيا في أشعار الجاهليين، انظر: عبدالرحمن، (نصرت): الصورة الفنية في الشعر الجاهلي في ضوء النقد الحديث، مرجع سابق، ص ص ١٢١-١٤١. وانظر: علي، (جواد): المفصل في تاريخ العرب قبل الإسلام، ط ٣، الجزء السادس، دار العلم للملايين - بيروت، مكتبة النهضة - بغداد، ١٩٨٠، ص ص ٥٠-٥١، ص ص ١٦٣-١٧٠. وانظر: حسن، (حسين الحاج): الأسطورة عند العرب في الجاهلية، ط ١، المؤسسة الجامعية للدراسات، بيروت - لبنان، ١٩٩٨م، ص ١٢٦.

(٥) ابن منظور: لسان العرب، مادة (فتق): الفتق خلاف الرتق، والفتاق: الشمس حين يطبق عليها الغيم ثم يبدو منه شيء، والفتق: الصبّح، وقيل: الفتاق أصل الليف الأبيض.

(٦) فونتان، (جاك): سيميائية المرئي، مرجع سابق، ص ص ٦-٧، مقدمة المترجم.

(٧) ديوان الأعشى: مصدر سابق، ق ٢٠، ص ٢٠٣.

٩. وَجْهِهِ مُغْزَلَةٌ إِلَى وَجْهِهِ نُزَيْلَةُ النَّصَارَةِ

فالممثل اللساني (جيد مغزلة) انزياح استبدالي استعاري حل محل طول عنق المرأة مع استقامة وحسن، يضاف إليها الحنو والرفق، فيما يوحى من تداعيات حنو الطيبة على غزالها، ولا يتحقق هذا الحنو إلا بخفض الطيبة جيدها على غزالها مشكلة أيقونة سيميائية تشابه انخفاض جيد المرأة الحائنة على طفلها. وقد جمع حسن جيد المرأة مع الرفق والحنو إلى وجه نضير، بحيث أضفى فرح الطيبة بوليدها نصارة وحسنا على وجهها، وهي مقدمات للخصوبة ومحفزاتها الجسدية، ويحيل إلى دلالات مضمونية تجعل من وجه المرأة علامة على الجمال والراحة والسرور واليشاشة والحياة، ومن ثم يصبح الوجه مرتكزا يعطي الناظر إليه فرحا وانشراح صدر...

ويوازن الأعشى حال المرأة الموصوفة في وصفه حال وجهها وسطا بين الكآبة أو الغضب، والفرح الشديد، إذ يقول: (١)

٩. حُسْرَةُ طِفْلَةٍ الْأَنَامِ كَالدُّمَى يَةِ لَا عَاسِ وَلَا مَهْزَاقُ

فوجه المرأة هنا علامة نفسية على توازن صاحبته، فهي ليست بالعبوس المنفرة التي لا تسر الخاطر، وليست بضحوك مهزاق شديدة الفرح تنفر الناس منها (٢)، فالعبوس علامة تحيل إلى الهم والانقباض والغضب... وهي حال تنتقل مباشرة إلى من ينظر إلى هذا الوجه، والضد كذلك (كثرة الضحك) يشير إلى خفة العقل التي تترك انطبعا معادلا للغضب والكآبة في سلبيته، ولهذا يجعل المتكلم من وجه المرأة مثاليا واقعا في منزلة وسطى تحيل إلى الحسن والعقل والاتزان في الشخصية. "وبما أن الوجه تعبيرى، فإن الرغبات تنطبع عليه وتظهر في حركاته وسكناته، بحيث يشكل إلى جانب الخطاب اللغوي خطابا من نوع سيميائي مواز...

فهو المنطقة الأكثر حساسية التي تتجمع فيها الحواس الإنسانية" (٣)

(١) ديوان الأعشى: مصدر سابق، ق ٣٢، ص ٢٥٩.

(٢) انظر: ابن منظور: لسان العرب، مادة (هزق): هَزَقَ فِي الضَّحْكِ وَأَهْزَقَ فَلَانَ فِي الضَّحْكِ: أَكْثَرَ مِنْهُ، وَرَجُلٌ مَهْزَاقٌ: ضَحَّاكٌ خَفِيفٌ غَيْرُ رَزِينٍ. وانظر: المرجع نفسه، مادة (عبس): عَبَسَ: قَطَّبَ مَا بَيْنَ عَيْنَيْهِ.

(٣) الزاهي، (فريد): الجسد والصورة والمقدس في الإسلام، مرجع سابق، ص ١٠٢، ص ١٠٣.

وخذ المرأة امتداد لوجهها، فإذا وصف الوجه فالوصف يشمل الخد، وإذا وصف الخد وحده فهي خصوصية وانتقاء للمتكلم وتسلط الأضواء على هذا الجزء من الجسد، حيث يقول الأعشى: (١)

١٢. وَخَدْأً اسِيلًا يَحْدُرُ الدَّمْعُ فَوْقَهُ بَنَانٌ كَهْدَابِ الدَّمَقْسِ مُخَضَّبِ

يحيط المتكلم الأظعان بالخصب والمائية، حتى في مشهد البكاء، إذ إن (الخد الأسيل) ممثل لساني يحيل في مستواه الدلالي المباشر إلى اللين واللفظ والاستواء، ويشير كذلك إلى النباتية والمائية في تعلقه بنبات الأسيل الذي لا يكاد ينبت إلا في موضع ماء.

فوصفه (الانحدار الدمع فوق الخد الأسيل) يتفرع إلى العناصر العلاماتية الأنثوية: الدمع علامة مباشرة تحيل إلى المائية ومن ثم الخصب والحياة، والانحدار علامة لسانية تقترب بالنزول من مرتفع، ونجد هنا نزول الدمع من العين على الخد الأسيل الذي يحمل معان دالة على المائية والنباتية، ومن ثم الدلالة على الخصب والرواء، وقد أفاد الممثل اللساني (يحدُر) كثرة في المائية التي تنزل من مرتفع كأنه الجبل إلى السهول المنبسطة، فتزيدها مائية وخصبا وحسنا... وأفاد - أيضا - الاستمرارية في هذه العملية الإروائية التي شكلت أيقونة تصويرية جمعت تنزل الدموع على الخد الأملس إلى انحدار الماء من الجبال إلى السهول، لتتشيع فيها الخصب والحياة والمائية والإنبات، وهذه الأيقونة التصويرية تعيدنا إلى خد المرأة الذي شكل وحده قرينة سيميائية دالة على الخصب والمائية والشباب، " فالنص نسيج (ما لا يقال) يعني الذي ليس ظاهرا في السطح على صعيد التعبير... وهذا هو ما ينبغي أن يُفعل على مستوى تفعيل المضمون " (٢)

ويضيف الأعشى في سياق آخر عنصر الإضاءة اللوني إلى الخد الأسيل بقوله: (٣)

١٤. سَجَوَيْنِ بَرْجَاوَيْنِ فِي حُسْنِ حَاجِبِ وَخَدْأً اسِيلٍ وَأَضِاحِ مَهْلَلِ

فالخد الواضح ممثل لساني يحيل إلى البيان والظهور، وهي دلالة تحيل إلى الإضاءة التي تتضاد مع العتمة والظلام، ومن ثم فالإضاءة والوضوح يوافقان دلالة البياض التي تتضاد مع

(١) ديوان الأعشى: مصدر سابق، ق ٣٠، ص ٢٥١. خد أسيل: لين أملس طويل مسترسل. البنان: أطراف الأصابع. الهداب: ما فضل في أطراف النسيج من الخيوط. الدمقس: الحرير.
(٢) إيكو، (أمبرتو): القارئ في الحكاية...، مرجع سابق، ص ٦٢.
(٣) ديوان الأعشى: مصدر سابق، ق ٧٧، ص ٤٠٣.

دلالة العتمة أي السواد، واللون الأبيض في الخد يحيل بدوره إلى كل منير من صبح وقمر ونهار، وهذه الدلالات كلها في نطاق مؤولها الديناميكي تحيل إلى الجمال والحسن والبهاء الذي يحيط بالخد في نطاق انزياح مجازي مرسل بعلاقته الجزئية، بحيث يحل الجزء (الخد) مكان الكل (الجسد) دالا على مضمون الجمال والمثالية... " فالتأويل الدلالي لأي كلمة ينعكس على المجموع " (١)

أما العلامة السيميائية (متهلل) (٢) فتحيل إلى البشر والانشراح في وجه المرأة، ويحيل هذا المضمون المباشر إلى مضمون مضمر غير مباشر يقتزن بالقمر وضوئه وتهلله (هالة الضوء التي تحيط به)، ولا تظهر هذه الهالة إلا منذرة بالإمطار؛ حيث ينعكس ضوء القمر على الغيوم التي تحيط به فتظهر هالة القمر دائرية واضحة، وقد اقتزن خد المرأة بالهالة مشكلا انزياحا استبداليا حل فيه وجه المرأة محل القمر في دلالة على نوره وضوئه، وكذلك بوصفه مؤشرا يجاور الإمطار دالا بهذا على الخصب والحياة، وهذه علامات سيميائية تشير كلها إلى الحسن والكمال والمثالية التي أضيفت مباشرة من الخد إلى الجسد كاملا. " فالتعامل مع الجسد بوصفه نسقا تواصليا له امتداداته في كل مناحي الحياة العاطفية والعقلية والمخيلية " (٣) إذ تغدو الأعضاء متضافرة عناصر منظمة في نطاق الشفرة الجسدية المكتملة، تؤدي كل منها وظيفة تواصلية تحمل دلالات متعددة، فكرية وشعرية...

ويظهر خد المرأة في موضع القتل والقتال، وقد كشف الغطاء عنه وغطته في المقابل الغبرة والصغار...، يقول الأعشى: (٤)

٢٤. حَوَاسِرٌ عَن خُدُودٍ عَايَنَتْ عِبْرًا وَآخَهَا وَعَلَاهَا غُبْرَةٌ كُسِفُ

إن انكشاف وجه المرأة في موضع القتال فعل يكشف عن مدى الفزع والخوف الذي ألمَّ بها، في موقف انتظار وترقب لنتيجة المعركة، " فالجسد هو الواجهة الأولى للذات وانفعالاتها

(١) إيكو، (أمبرتو): الأثر المفتوح، مرجع سابق، ص ١٠. مقدمة المترجم
(٢) انظر: ابن منظور: لسان العرب، مادة (هوم)، الهال: فوة من أفواه الطيب، والهالة: دارة القمر، وهالة الشمس.

(٣) بنكراد، (سعيد): السيميائيات، مفاهيمها وتطبيقاتها، مرجع سابق، ص ١٩١.

(٤) ديوان الأعشى: مصدر سابق، ق ٦٢، ص ٣٦١. لاحها: غيرها وسفع وجهها.

"(١) وقد اقترنت خدود الطعائن بالعبرات (الدموع)، والدموع بدورها قد امتزجت بغبار المعركة، فانكشف حال الخدود إلى الصفرة والعبوس والنكوس خوفا وحزنا، وكأنها شمس قد كسفت وغاب ضوءها فاسودت، إن الوجه هنا علامة سيميائية تفيض بالدلالات الثواني والثوانث، بحيث يفصح عن حال الطعن بخوفها وحزنها وألمها ونكوسها في موضع القتل والموت، وقد شكل الوجه علامة مؤشيرية تقتزن بالدلالات التي جلونا أهمها فيما سبق.

وإذ يحمد في وجه المرأة إشراقه ونوره، نجد أن صفات كالطول والارتفاع هي ما يحمد في جيدها، يقول الأعشى: (٢)

٦. يَوْمَ ابْدَتْ لَنَا قَتِيلَةً عَنْ جِيْدٍ —————
حَدَّ تَلْيَعِ تَزِيئُهُ الْأَطْوَأُ

فالجيد التليع (٣) علامة سيميائية شكل قرينة أو مؤشرا يحيل إلى طول جسد المرأة، فالجيد جزء من الجسد الإنساني، فإذا قصر فقد قصر الجسد كله، وإذا طال وارتفع فقد طال الجسد وارتفع، ولهذا نجد الأعشى يشبه جيد المرأة بجيد الطيبة بقوله: (٤)

١٤. وَكَأَنَّ السُّمُوطَ عَكَفَهَا السَّلْ —————
كَ يُعْطِقُنِي جَيْدَاءُ أُمِّ غَزَالٍ

فالجيداء ذات الجيد الطويل الحسن قصد بها الطيبة في المستوى الدلالي المباشر، وأراد المرأة في المضمون السيميائي المضممر غير المباشر، أما اقتران الطيبة بالغزال فهو شائع في شعر الأعشى، إذ يقول: (٥)

٤. وَجَيْدٌ مُغْزَلَةٌ تَقْرُو نَوَاجِدَهَا —————
مِنْ يَانَعِ الْمَرْدِ مَا احْتَوَى وَمَا طَابَا

ويحيل الجيد في ارتباطه بالطيبة المغزل إلى الحنو والرفق والأمومة، فهو أيقونة تصويرية تجمع المشبه إلى المشبه به، فعلى المستوى المباشر تخفض المرأة بجيدها من رأسها

(١) بنكراد، (سعيد): سمياتيات الصورة الإشهارية...، مرجع سابق، ص ٨٧.

(٢) ديوان الأعشى: مصدر سابق، ق ٣٢، ص ٢٥٩.

(٣) انظر: ابن منظور: لسان العرب، مادة (تلع): تلع النهار: ارتفع، وتلع الثور والظبي من كناسه: أخرج رأسه وسما بجيده، وتلع رأسه: أطلعه ونظر، والتلع: الطويل، وقيل: الطويل العنق.

(٤) ديوان الأعشى: مصدر سابق، ق ١، ص ٥٥.

(٥) المصدر نفسه، ق ٧٩، ص ٤١١. مغزلة: طيبة ذات غزال صغير. قرأ الشيء: تتبعه. يانع: مشرق نضير. المرد: ثمر الأراك الأخضر.

عند إرضاعها لطفلها، وهنا يحول المتكلم إلى المرأة وقد استمدت دلالات الحنو والعطف من العضو الجسدي (الجيد) مفارقة دلالاته الوظيفية إلى دلالات صورية مشهدية مجردة (١).

ويضفي الأعشى على جيد المرأة سكينة وطمأنينة حيث يقول: (٢)

٧. وَجَيْدٌ أَدْمَاءٌ لَمْ تُدْعَرْ قَرَأِصُهَا تَرْعَى الْأَرَكَ تَغْطِئُ الْمَرْدَ وَالْوَرْقَا
واقتران الجيد بالطيبة الأدماء يحمل علامة لونية وهي البياض والنور والضياء، أما نسبة الهدوء والسكينة إلى هذه الطيبة فيجعل من جيدها ممثلاً سيميائياً يحيل إلى الأريحية والاطمئنان، ويبعث في نفس المتلقي استهواء وتعلقاً بهذا الجيد الذي استعاره المتكلم بطريق الانزياح الاستبدالي حالاً محل المرأة وما تثيره من طمأنينة وسكينة.

والجيد علامة جسدية في المرأة يفتن بمواصلتها، وانثناء الجيد يشكل لازمة تشير في حركيتها إلى ملمح يوحى بسيطرة الرجل، حيث يقول الأعشى: (٣)

٣١. فَتَنَيْتُ جَيْدَ غَرِيْرَةٍ وَلَمَسْتُ بَطْنَ حِقَابِهَا
فحركية (ثني الجيد) تحيل إلى مشهد تصويري يشيع عوامل التخصيب والمواصلة مع سيطرة، وخاصة إذا كان المقابل غراً ساذجاً، ومن ذلك قول الأعشى: (٤)

٢١. وَلَقَدْ أَخَالَسُهُنَّ مَا يَمْتَعْنِي عَصْرًا يَمْلَنَ عَلَيَّ بِالْأَجْيَادِ
وفي هذا المشهد الحركي (ميل النساء بأجيادها) على المتكلم وقد استسلمن وخضعن، يظهر فيه المتكلم سيطرته ورجولته وشبابه بوصفه مرغوباً مطلوباً، وترتبط أجياده النساء — هنا — بالهوى واللهو، فالجيد هنا علامة سيميائية تظهر الشهوة، وتصف الفعل التواصل. ورغم السيطرة الظاهرة للمتكلم نجد أنه يمثل جداراً صلباً تستند إليه النساء طلباً للحماية والمتعة والاطمئنان...

(١) يرى بعض الباحثين أن الطيبة أو الغزال — في العمق الديني للشعر الجاهلي — رمز مقدس، انظر مثلاً: طه، (طه غالب): صورة المرأة المثال ورموزها الدينية عند شعراء المعلقات، مرجع سابق، ص ٣١٥-٣١٩.

(٢) ديوان الأعشى: مصدر سابق، ق ٨٠، ص ٤١٧. أدماء: بياض. الفرائص: جمع فريصة، وهي لحمه بين الجنب والكف لا تزال ترعد في الدابة.

(٣) المصدر نفسه، ق ٣٩، ص ٣٠٥. الغريرة: الساذجة القليلة التجربة. الحقاب: شيء تتخذه المرأة لتعلق به معاليق الحلي وتشدّه إلى وسطها.

(٤) المصدر نفسه، ق ١٦، ص ١٨١.

يظهر بأن الوجه والخد والجيد علامات سيميائية في جسد المرأة توحى بمضامين غنية
تقترن بالجمال لونا وضياء... وبالرفق والحنو شكلا ومضمونا... وبالمواصله والشهوة فعلا
حركيا، بالإضافة إلى مضامين متعددة جيء عليها في سياقها العلاماتي الخاص بمستوييه
العمودي والأفقي.

يبدو مما سبق من مقاطع شعرية أن المعجم الدلالي للوجه والخد والجيد يستمد حقوله
الدلالية من المائية، والنباتية، والحيوانية، والنورانية، والحلي، والحركية، واللونية.

فمن الألفاظ والعبارات التي تقع ضمن الحقل الدلالي (للمائية) مما يشتمل عليه المعجم
السميائي لوجه المرأة عند الأعشى: نقي/ صافي. أما الحقل الدلالي للنباتية فظهر في: فتاق

ومن الألفاظ والعبارات التي تقع ضمن الحقل الدلالي (للنورانية) مما يشتمل عليه المعجم
السميائي لوجه المرأة عند الأعشى: النضارة/ لا عابس.

ومن الألفاظ والعبارات التي تقع ضمن الحقل الدلالي (للنورانية) مما يشتمل عليه المعجم
السميائي لوجه المرأة عند الأعشى وخدها وجيدها: نقي اللون/ صاف/ كالفتاق/ النضارة/
واضح/ متهلل/ غبرة/ كسف/ أدماء.

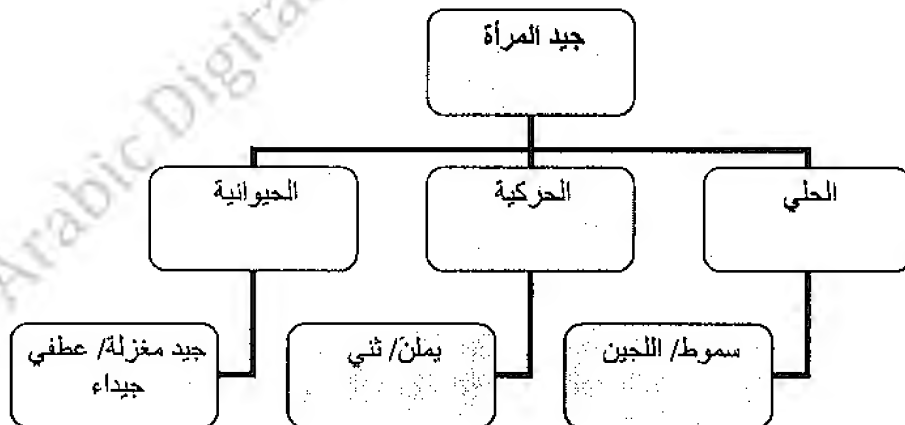
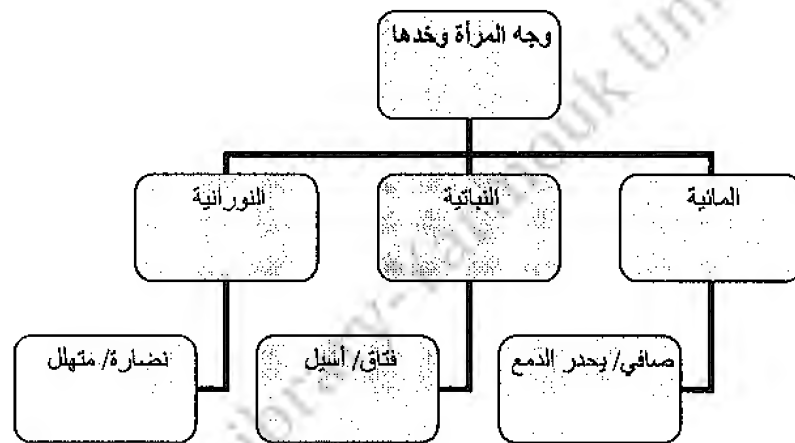
ومن الألفاظ والعبارات التي تقع ضمن الحقل الدلالي (للحيوانية) مما يشتمل عليه
المعجم السيميائي لجيد المرأة عند الأعشى: جيد مغزلة/ جيد أدماء/ عطفي جيداء أم غزال.

ومن الألفاظ والعبارات التي تقع ضمن الحقل الدلالي (للحلي) مما يشتمل عليه المعجم
السميائي لجيد المرأة عند الأعشى: تزيينه الأطواق/ سموط/ اللجين.

ومن الألفاظ والعبارات التي تقع ضمن الحقل الدلالي (للحركية) مما يشتمل عليه المعجم
السميائي لجيد المرأة عند الأعشى: فثيت جيد/ يملن بالأجباد.

ومن الألفاظ والعبارات التي تقع ضمن الحقل الدلالي (للمائية) مما يشتمل عليه المعجم السيميائي لخد المرأة عند الأعشى: يحدر الدمع فوقه، أما الحقل الدلالي للنباتية فظهر في: أسيل.

ومن الألفاظ والعبارات التي تقع ضمن الحقل الدلالي (للنورانية) مما يشتمل عليه المعجم السيميائي لخد المرأة عند الأعشى: واضح/ متهلل.



إن الحقول الدلالية السابقة تعد ممثلات لسانية تشكل البنية الدلالية المجردة لوجه المرأة وخدها وجيدها، إنها الفرضية الاستكشافية المدارية الأولية للدلالة النصية. والفرضية هي أن وجه المرأة وخدها وجيدها علامات سيميائية دالة على الحسن، والمثالية، والفتنة والاستهواء، والصفاء، والبشاشة والبشر، والاتزان، واللين واللطيف، والخصب والأمومة، والشباب، والرفق والسكينة والاطمئنان.

المبحث الثاني: سيميائية الجذع والأطراف في شعر المرأة عند الأعشى

يتكون هذا المبحث من علامات الجذع الجسدي بنحره وتدييه وعجزه ومكتسه وخصره، ومن علامات الأطراف، كاليد والقدم والساق والفخذ.

أولاً: سيميائية النحر والتدي في شعر المرأة

يشكل النحر بمتعلقاته ولوازمه امتداداً جسدياً للوجه، ويمثل علامة سيميائية للأنتى خاصة، وما بروز النهد واكتماله ليصبح تدياً إلا من لوازم سيميائية جسد المرأة بوصفها أنثى، فبه تتحقق أنثويتها وبه تفرق بينها والرجل، " والتأنيث صفة للجسد، تعرض له وتلابسه، ثم تزول عنه وتغادره، فإذا قيل عن المرأة إنها أنثى، فهذا يعني أنها تتصف بصفات الأنوثة المعتبرة اجتماعياً" (١) ضمن المجتمع الإنساني عامة.

وقد أضاف الأعشى — بوصفه شاعراً حسياً — إلى التدي العلامة اللونية وهو اللون الأبيض الناصع، وأضاف العلامة الشكلية البصرية بجعله بارزاً مكتملاً ضخماً الحجم، وأضاف العلامة اللسمية وهي الملاسة، ونجد كذلك العلامة الشمية حيث الرائحة الطيبة، بالإضافة إلى أن صدر المرأة رمز سيميائي للولادة والحنو، ويضيف إليه الأعشى قيمة (الانبعاث والإحياء) " فالجسد بناء رمزي وليس حقيقة في ذاتها " (٢)، يقول الأعشى مشبهاً التديين بالرمانتين: (٣)

١١. وَتَدْيَانِ كَالرُّمَّانَتَيْنِ وَجِيْدُهُمَا كَجِيْدِ غَزَالٍ غَيْرِ أَنْ لَمْ يُعْطَلْ

والتدي علامة سيميائية خاصة بالمرأة، متعلق بضخامة الحجم، إذ نقول: امرأة ثدياء (عظيمة الثديين) ولا نقول: رجل أثدي (٤)، " والأثمار والأشجار والأزهار ترمزن المرأة ... فالرمان رمز للنهد ... والتفاح رمز للخد... " (٥) وقد شبه صوت النص هذين التديين — (الرمانتين) وحذف وجه الشبه ليجعل المتلقي يحدد العلاقة الرابطة بين التديين والرمانتين، وأولى العلاقات هي رابط (الحجم)، والرابط الثاني (الاستدارة)، أما الرابط الثالث فهو (الملاسة)، والرابط الرابع (اللون)، والرابط الخامس هو (الخصب)؛ إذ يحيل التدي إلى

(١) الغزامي، (عبدالله): ثقافة الوهم...، مرجع سابق، ص ٥٩.

(٢) بروتون، (دافيد لو): إنثروبولوجيا الجسد والحدائق، مرجع سابق، ص ١١-١٢.

(٣) ديوان الأعشى: مصدر سابق، ق ٧٧، ص ٤٠٣.

(٤) انظر: ابن منظور: لسان العرب، مادة (تدي).

(٥) زيعور، (علي): التحليل النفسي للخرافة والتمثيل والرمز، مرجع سابق، ص ١٧٦.

الخصب النباتي، فالرمان ثمر طيب الطعم بما يكمن في داخله (من بذور بلورية شفافة أو حمراء تعصر فتصبح شراباً حلواً)، والثدي بما يحويه من اللبن يحيل إلى مضمون مضمّن دال على الولادة والخصب، فقد " تحول الجسد إلى كيان رمزي محمل بقوة الطبيعة وجمالها... فلا وجود لعضو من أعضاء المرأة لم يجد له نظيراً في الطبيعة " (١)

ويستذكر الأعشى محبوبته (قتلة) أيام استقرار القبيلة وقبل الارتحال والفراق، ومن ضمن ما استذكره منها الثدي وقد برز مولداً علامة جسدية دالة بقوله: (٢)

١١. قَدْ نَهَدَ الثَّدْيُ عَلَى صَدْرِهَا فِي مُشْرِقِ ذِي صَبَحٍ نَائِرٍ
(نهود الثدي) ممثل لساني يحيل في مستواه المباشر إلى بروزه وإشراقه وارتفاعه (٣)
مولداً دلالة على الأنثى التي اكتملت ونضجت لتكون أمّاً، ويحيل كذلك إلى صغر السن، ومن ثم الحسن والجمال، وقد انتقلت الدلالة من المرأة إلى الديار المخصصة بهاء وعطاء وحياء.

ويتحول الثدي إلى علامة على الأخوة التي تجمع الرجلين رغم انتفاء رابطة النسب الدموي، إذ يقول الأعشى: (٤)

٥٣. رَضِيعِي لِبَنَانِ ثَدْيِي أُمُّ تَحَالِفَا بِأَسْحَمِ دَاجٍ غَوْضٌ لَا تَنْفَرُقُ

(فلبن الثدي) علامة سيميائية تشير إلى الخصب، وفي سياق القصيدة يقترن اللبن بسإكرام الضيف وهو صوت النص الذي جعل من (المحلّق المكرّم) أخاً لم تلده أمّه، فقد أصبحت أخوين في الرضاعة، وقد شكل التعبير (رضيعة لبان ثدي أم) علامة أيقونية تستدعي مشهد (إكرام الضيف ومؤاكلته الزاد من قدر واحدة)، وهذا ما يعضد العلامة اللونية (أسحم داج)، فالقارئ سيتساءل، لماذا جعل من ثدي الأم أسود اللون؟ أما وقد قمنا بتوضيح العلامة في ارتباطها (بالقدر المسودة)، بحيث شكل انزياحاً استبدالياً كناية، أو قرينة سيميائية دالة على الكرم؛ (فالقدر المسودة) ممثل سيميائي يحيل إلى كثرة إيقاد النار تحته، وهذه الدلالة المباشرة تحيل إلى موضوع كثرة الطبخ (موضوع العلامة ومدلولها المباشر)، وهذا الموضوع بدوره يصبح ممثلاً يحيل إلى كثرة الضيفان، وبصير هذا الموضوع بدوره أيضاً ممثلاً يحيل إلى قيمة

(١) الزاهي، (فريد): الجسد والصورة والمقدس في الإسلام، مرجع سابق، ص ٨٨.

(٢) ديوان الأعشى: مصدر سابق، ق ١٨، ص ١٨٩.

(٣) انظر: ابن منظور: لسان العرب، مادة (نهد): نهد الثدي ينهد إذا كعب وأشرف وارتفع.

(٤) ديوان الأعشى: مصدر سابق، ق ٣٣، ص ٢٧٥.

(الكرم)، وقد اجتمع إلى هذه القدر (المتكلم والمحلق) ليصبح لبن ثدي الأم قرينة سيميائية تحيل في مستواها المضموني المضمّر إلى الكرم والعطاء وجامع الناس ليكونوا إخوانا تتفوق أخوتهم على أخوة الدم.

ولعمق العلاقة الرابطة بين الثدي والمرأة وشدها تطلق اللغة على النساء مسمى (الكواعب والكاعبات)، وحيثما ترد هذه التسمية فإنها دالة على صغر السن، وهي انزياح مجازي حل فيه الجزء (الكاعب/الثدي الناهد) محل الكل (الجسد كاملا/ المرأة صغيرة السن)، ويجوز عد هذا الاستعمال (الكواعب/الكاعبات) انزياحا كنائيا حلت فيه الصفة محل الموصوف وهي (المرأة)، يقول الأعشى حكاية على لسان المرأة بخطابها له: (١)

٦. أَرَأَيْكَ كَبِيرَتَ وَأَسْنَى تُحَدِّثُ خُلُقًا وَوَدَّعْتَ الْكَوَاعِبَ وَالْمُدَامَا

فتوديع المخاطب للكواعب إشارة إلى هجره للملذات واللهو، وتحيل هذه الدلالة إلى مضمون مضمّر دال على شيخوخته ومفارقة سن الشباب.

أما فاعليته وشبابه ولهوه فتتمثل بقوله: (٢)

١٢. وَلَقَدْ غَبَّيْتُ الْكَاعِبَا نَاطِئًا مِنْ تَخَابِهَا

إذ يفخر صوت النص بخداعه للنساء الغرائر صغيرات السن.

وقد اعتاد الشعراء تشبيه المرأة بالظبية جيدا وعينين ولونا... ولكن الأعشى يقلب التشبيه

بقوله: (٣)

١٨. وَيَوْمَ مِنَ الشَّعْرَى كَانَ ظِبَاءَةً كَوَاعِبُ مَقْصُورٍ عَلَيْهَا سُنُورُهَا

حيث شبه الظباء في اليوم شديد الحرارة وقد كنست في خبائها بالنساء الكواعب (صغيرات السن/ بارزات الثدي)، وقد حبسن في خدورهن، واحتجبن خلف الستور. وقلب التشبيه يجعل فكرة الاحتجاب والتقرة في الخباء الكواعب يفوق تستر الظباء في كناسها؛ فالأيقونة تنقص دائما في خصائصها الجوهرية عن الأصل الشبيه ونقل عن درجته.

(١) ديوان الأعشى: مصدر سابق، ق ٢٩، ٢٤٥.

(٢) المصدر نفسه، ق ٣٩، ص ٣٠١. تخابها: من خب المرأة إذا أفسدها على صاحبها.

(٣) المصدر نفسه، ق ٨٢، ص ٤٢٣. الشعري: كوكب يطلع في الجوزاء، وطلوعه في شدة الحر.

ويكرر الأعشى ذكر (النحر) في شعره بوصفه علامة على النقاء والحسن، ويشركه مع الوجه ليكون النحر علامة سيميائية تشكل إطلالة المرأة وبروز زينتها وألوانها، حيث يقول الأعشى: (١)

٤. وَوَجْهَ نَقِيٍّ اللَّوْنِ صَافٍ يَزِيئُهُ مَعَ الْحَلِيِّ لَبَّاتُ لَهَا وَمَعَاصِمُ

فاللبيبة منتصف الصدر، وهي موضع القلادة منه، وكان المرأة بوضعها للحلي على صدرها إشارة منها إلى موضع فتنتها، فنكاد لا نجد موضع النحر في المرأة عند الأعشى إلا مزينا بأفضل الحلي، إذ يقول الأعشى: (٢)

٨. اضْأَعَتْ أَخْوَرَ الْعَيْنَيْنِ طِفْلاً يُكْدَسُ فِيهِ ثَرَائِيهِ الْقَرِينُ

فتربية المرأة المزينة بالفرائد من الدرر والأحجار الكريمة لفظة مرادفة للبتها ونحرها. ويفرق الأعشى بين النحر وموضع القلادة مدلا على أن الترادف الكلي لا وجود له في اللغة بل هو ترادف جزئي، إذ يقول: (٣)

١٣. حَسَنٌ مُقْلَدُ حَلِيٍّ وَالثَّخَرُ طَيِّبَةٌ مَلَأُوهُ

فموضع القلادة مزين بالحلي، والنحر مطيب بالطيب، وبهذا يجمع صدر المرأة بين الزينة البصرية البهية والرائحة الشمية الطيبة، ليغدو في مجمله علامة على الجمال والحسن. ولكن لماذا يكثر الأعشى من لفظة (نحر) (٤) وهي ممثل سيميائي يحيل إلى (موضع تذكية الشياه أو الإبل) (منحرها)، فهل ترمز المرأة في تلك السياقات إلى القربان الذي يقدم للآلهة تقربا إليها؟!

فالمرأة عند الأعشى دمية مطيبة مزينة موضوعة في محراب المعبد... وهذا ما سنأتي إليه لاحقا في هذه الدراسة، لا بل هي تمثال من الفضة أجاد صانعة تمثله، حيث يقول الأعشى: (٥)

١٥. لَهَا كَيْدٌ مَلَسَاءَ ذَاتُ أُسْرَةٍ وَتَحَرَّ كَفَائُورُ الصَّرِيفِ الْمُثْمَلِ

فالنحر هنا ممثل علاماتي شديد الضخامة! فهو كخوان الفضة الذي صورته صانعه في أبهى صورة، بجامع اللون الأبيض والملاسة والقيمة المرتفعة والتقعر، ليكون مؤشرا سيميائيا

(١) ديوان الأعشى: مصر سابق، ق ٩، ص ١٢٧.

(٢) المصدر نفسه، ق ٦٥، ص ٣٧١.

(٣) المصدر نفسه، ف ٥٤، ص ٣٣٧.

(٤) انظر: ابن منظور: لسان العرب، مادة (نحر): الثَّخَرُ: الصَّدْرُ، وَنَحْرُ الصَّدْرِ: أَعْلَاهُ، وَقِيلَ: هُوَ مَوْضِعُ الْقِلَادَةِ مِنْهُ، وَنَحْرُ الْبَعِيرِ: طَعْنُهُ فِي مَنْحَرِهِ.

(٥) ديوان الأعشى: مصدر سابق، ق ٧٧، ص ٤٠٣.

يحل محل الدمية التمثال التي تحيل إلى معان متعددة منها: أن المرأة أصبحت للإشهار والإعلان، فهي صورة (تمثال للعرض)، وبهذا فهي خالية من العيوب الجسدية التي تجعلها بمنزلة البشر (فلا تأكل ولا تحيض ولا تلد...) " إن الجسد المتحرر للإعلان هو جسد نظيف أملس صاف شاب فائن سليم ... إنه ليس جسد الحياة اليومية " (١) فهو لامرأة مثالية دال على الكمال الجسدي الذي يضارع كمال الطوطم المقدس، (٢) فتكون المرأة بهذا علامة أيقونية تصويرية بما تحويه من عناصر الشبه.

وما يعزز فكرة التقديس هو جعل هذه المرأة رمزا للإحياء والانبعاث والنشور " فالجسد في الشعر أكثر حضورا وحركية وجمالا وإحياء، يتحرك في أفق الاحتمالات، وكثرة التأويل، والقدرة على الاختزال... لذا يبقى في الشعر جسدا فنيا تأويليا ممكنا ومستحيلا في آن، جسدا تخيليا، يصل إلى الأسطورة أحيانا" (٣) حيث يقول الأعشى: (٤)

١٢. لو أسندت ميتا إلى ثخرها عاش ولم ينقل إلى قاير

فليس بعد هذا التصريح المباشر تصريح (فهو منزلة من منازل اليقين الدالة في النص، التي تعزز منازل الشك فيه) (٥)، فإسناد الميت إلى نحر المرأة يعيده إلى الحياة، فالنحر مفعّل ليعطي قيمة (الحياة) إلى الأموات، ولكن هذا الأمر (الإحياء) يرتبط بإرادة المرأة (لو أسندت)، وقد أوكل صوت النص إليها هذه المهمة، وخاصة أن القصيدة تبدأ بمقدمة طلبية، وصوت النص يستذكر المرأة في الديار قبل ارتحالها عنها، فارتحالها ولد الموت، وبهذا فإن رجوعها إلى ديارها يشكل حياة وإحياء، وهي دلالة في مستواها التأويلي المضمّر تجعل من المرأة

(١) بروتون، (دافيد): انثربولوجيا الجسد والحدائث، مرجع سابق، ص ١٣١.

(٢) انظر: عيد، (ملكي كامل): الأمومة في الشعر الجاهلي، رسالة ماجستير، جامعة تشرين - سوريا، ٢٠٠٠م، ص ص ١٣٠ - ١٣٧. وانظر: الخطيب، (عماد علي): الصورة الفنية أسطوريا، دراسة في نقد وتحليل الشعر الجاهلي، جبهة للنشر والتوزيع، عمان - الأردن، ٢٠٠٦م، ص ص ٦٣ - ١٢٠.

(٣) هلال، (عبدالناصر): خطاب الجسد في شعر الحدائث...، مرجع سابق، ص ١٤.

(٤) ديوان الأعشى: مصدر سابق، ق ١٨، ص ١٨٩. النحر: أعلى الصدر، وقيل: موضع القلادة.

(٥) مواضع اليقين: هي الأمكنة الأكثر وضوحا والأكثر جلاء في النص. مواضع الشك: تبدأ من الغامض قليلا إلى المقطع الأكثر انغلاقا. انظر: بارت، (رولان) وآخرون: نظريات القراءة من البنيوية إلى جمالية النلقي، مرجع سابق، ص ص ١١٤ - ١١٥.

علامة عرفية في المجتمع العربي قبل الإسلام ترمز (للحياة). وهي فرضية دلالية مبدئية قابلة للنقض، نعرضها في سبيل الفهم^(١)

يبدو مما سبق من مقاطع شعرية أن المعجم الدلالي للثدي والنحر يستمد حقوله الدلالية من الحلي، والنباتية، واللونية، والترادف.

ومن الألفاظ والعبارات التي تقع ضمن الحقل الدلالي (للترادف) مما يشتمل عليه المعجم السيميائي للثدي المرأة عند الأعشى: ثدي/نهد/كاعب. أما الحقل الدلالي للنباتية فظهر في: الرمانتين.

ومن الألفاظ والعبارات التي تقع ضمن الحقل الدلالي (للحلي) مما يشتمل عليه المعجم السيميائي لنحر المرأة عند الأعشى: مع الحلي/الفريد/مقلد حليه/فائور الصريف.

ومن الألفاظ والعبارات التي تقع ضمن الحقل الدلالي (للترادف) مما يشتمل عليه المعجم السيميائي لنحر المرأة عند الأعشى: لبات/تراثب/النحر.

ومن الألفاظ والعبارات التي تقع ضمن الحقل الدلالي (للونية) مما يشتمل عليه المعجم السيميائي للثدي المرأة ونحرها عند الأعشى: أسحم داج/الرمانتين/فائور الصريف.

إن الحقول الدلالية السابقة تعد ممثلات لسانية تشكل البنية الدلالية المجردة للثدي المرأة ونحرها، والفرضية الاستكشافية المدارية الأولية للدلالة النصية. هي أن ثدي المرأة ونحرها علامتان سيميائيتان تدلان على الضخامة والخصب، والولادة والأمومة، وصغر السن والحسن، والأخوة والكرم، والنقاء والأنثوية، والتقديس والإشهار والإحياء.

(١) انظر: بارت، (رولان) وآخرون: نظريات القراءة من البنيوية إلى جمالية النطق، مرجع سابق، ص ١٢٣.

ثانياً: سيميائية العجز والخصر والتمتن في شعر المرأة

والحديث في علامات الجذع الجسدي من عجز وخصر وتمتن شديد الحساسية؛ لما تشكله هذه العلامات من ترابط حتمي مع الشهوة الجنسية والإغراء الأنثوي واستهوائاته، فهي مؤشرات سيميائية دالة على جسد المرأة خاصة، وبها تفترق من الرجل، لأن طبيعة جسد المرأة البيولوجي وما يستدعيه من حمل وولادة يفرض مثلاً أن يكون الكفل (العجز) ضخماً، وأن يكون الحوض واسعاً، وفي المقابل نجد الضد في البطن (خصر المرأة)، فيفضل أن يكون دقيقاً ضامراً في دلالة على عدم ولادة هذه المرأة مسبقاً، وبهذا تظهر العلامات السيميائية في نطاق الثنائية الضدية القائمة بين (ضخامة العجز) و(دقة الخصر)، وهما مؤشران سيميائيان يدل الأول منهما على الخصوبة في جسد المرأة المرغوبة، ويدل الثاني على الشباب وصغر السن. " وإبراز المواضع الجنسية في المرأة يتصل بوظيفة الأمومة وقابلية الخصب التناسلي، وهي الوظيفة التي عيَّنت من أجلها المرأة " (١) فضخامة الجسد الشعري تعني ضخامة معناه وتجسيدا لعظمة قيمه ووجوده، والوعي الشعري يتجاوز البدن البيولوجي بغرائزه ونفعيته ليجعله معبراً إلى القيمة والفعل، ورمزا للتعالي المطلق. (٢)

يقول الأعشى مشبها عجز المرأة بدعص الرمل المحدوب: (٣)

٨. وَكَفَلْ كَالنَّقَا مَالَتْ جَوَانِبُهُ لَيْسَتْ مِنَ الزَّلِّ أَوْ رَاكَا وَمَا انْتَقَطَا

فالكفل هنا في تشبيهه بالرمل المتجمع يمثل مؤشراً سيميائياً يحيل إلى الضخامة والامتلاء، ولا تتظاهر المرأة بالخصوبة في انتطاقها بثوب تشده على وسطها ليظهر عجزها ضخماً. والضخامة فيه ممثل يستدعي وصول جسد المرأة إلى مرحلة النضوج الجنسي، وهذا المذلول الضمني يحيل إلى مذلول ضمني آخر وهو (الخصوبة)، إذ إن المرأة هنا رمز سيميائي تعارف عليه الشعراء يستدعي عناصر الخصوبة ومن ثم أصبح رمزا (للحياة). " فالعمل الأدبي يبقى بعيداً عن مهاترات الواقع وعياناته المكشوفة وعقلانيته المجردة " (٤) المباشرة.

(١) البطل، (علي): الصورة في الشعر العربي حتى آخر القرن الثاني الهجري، مرجع سابق، ص ٩٤-٩٥.

(٢) انظر: الجهاد، (هلال): جماليات الشعر العربي، دراسة في فلسفة الجمال في الوعي الشعري الجاهلي، مرجع سابق، ص ٢٧، ص ٢٧٩، ص ٢٨١.

(٣) ديوان الأعشى: مصدر سابق، ق ٨٠، ص ٤١٧. الكفل: العجز. النقا: القطعة المحدوبة من الرمل. زل: جمع أزل، وهو الخفيف الوركين.

(٤) زاغر، (نزيهة): إپروتیکا الجسد: الميثالوية النواسية، نصت عنها القميص نموذجاً، كتابات معاصرة، ع ٥٩٤، م ١٥٦، ٢٠٠٦م، ص ١١٣.

وتضاف إلى دلالة الخصوبة والحياة دلالة الحسن والجمال الذي يأخذ بلب المتكلم، حيث يقول الأعشى: (١).

٦. هِرْكُولَةُ مِثْلُ دِعْصِ الرَّمْلِ اسْقَلَهَا مَكْسُوءَةٌ مِنْ جَمَالِ الْحُسْنِ جَلْبَابًا

فقوله في الشطر الأول يشكل ممثلاً سيميائياً وهو انزياح استبدالي كنائي يحيل إلى الموصوف (العجز)، وقد شكل هذا التعبير اللساني أيقونة سيميائية تستدعي عناصر الشبه بين طرفين هما (دعص الرمل) من جهة، و(العجز) من جهة أخرى بجامع الاستدارة والملاساة والامتلاء والضخامة...

ويجمع الأعشى بين ممثليين هما (كثيب الرمل) و(دعص الرمل) في بيتين متتاليين، وقد أظهر أن كلا من الممثلين يفترق في دلالته عن الآخر، وذلك في قوله: (٢)

٥. عَسِيْبُ الْقِيَامِ كَثِيْبُ الْقُعُوْ دَوَهَائِيَّةٌ نَاعِمٌ بِالْهَاءِ

٦. إِذَا انْبَرَتْ خِلَّتْهَا دِعْصَةٌ وَثَقِيْبُلٌ كَالظَّنِّي تِمْتَالِهَا

فالكثيب علامة على الضخامة والثقل الشديدين، بما يجعل من عجز المرأة شيئاً لا يطيق جسدها الواهن حمله، فيسقطها (يقعدها) أرضاً، ومن ثم (فالكثيب) مؤشر سيميائي دال على الثقل الشديد لجسد حامله مع استدارة وملاساة، أما الدعص فهو كذلك مؤشر سيميائي دال على الضخامة والاستدارة والملاساة، ولكن الفرق يكمن في مستوى هذه الضخامة، فالدعص يقل عن الكثيب في درجة الحجم.

ويتشارك (نقا العالج) مع الكثيب بوصفه مؤشراً سيميائياً دالاً على الضخامة في العجز، حيث يقول الأعشى: (٣)

٤. وَهِيَ إِنْ تَقْعُدْ نَقَاً مِنْ عَالِجٍ وَإِذَا قَامَتْ نِيَافاً كَالشَّطْنِ

ويحيل أسلوب الشرط (إن تقعد) إلى أن النقا أقل ثقلاً من الكثيب، وذلك لأنه لا يسقط المرأة الأرض رغماً عنها.

(١) ديوان الأعشى: مصدر سابق، ق ٧٩، ص ٤١١.

(٢) المصدر نفسه، ق ٢١، ص ٢١٣.

(٣) المصدر نفسه، ق ٧٨، ص ٤٠٧، امرأة نياف: تامة الطول والحسن. الشطن: الحبل.

ولكن السؤال، لماذا يشبه الأعشى (عجز المرأة) بالكثيب والدعص والنقا؟!، وكلها (رمل متجمعة محدودة)، والدلالة التي ذكرناها سابقا وهي الجامع بينها والعجز في (الضخامة والملاسة والاستدارة...) صحيحة، ولكن الرمل بحد ذاته يوحي بالجفاف والخلو من المائية، فكيف يكون الرمل دالا على الخصوبة والحياة؟! ألم يجد الأعشى أو غيره من الشعراء عنصرا سوى الرمل؟! ربما أن هذا العنصر الرملي يعيد جسد المرأة إلى الأرض في إشرافها وانبساطها، لأن الأرض في ذاتها منبع للخصب والإنبات والمائية... "والأرض هي بداية الجسد ومنتهاه، لذا يحن الجسد إليها فيراها أما رؤوما تلامسه وتحنو عليه، ويراهها امرأة شبة يمارس معها رغباته الدفينة... وهي الموت والعدم، وهي الوطن والملاذ، والحماية والانتماء" (١)

ويقول الأعشى وقد جعل كثرة الشحم في العجيزة دالا على زينة ذاتية كامنة في جسد المرأة، إذ يقول: (٢)

١٢. وَغَدَائِرُ سُودٍ عَلَى كَفَلٍ تُزَيِّنُهُ الْوُثَايَةُ

فلا تكتمل معالم العجيزة إلا بالضخامة والمائية والاهتزاز الحركي، وهي من لوازم (السمن) في جسد المرأة عامة، والعجيزة خاصة، وقد وطئت إلى الأرض من شدة ثقلها ووثارتها وكثرة شحمها ولحمها!! (٣) إن جسد المرأة في شعر الأعشى ليس حقيقيا مشاهدا، فأين تلك المرأة التي يصفها الأعشى على هذه الصورة، إنها امرأة محصورة داخل الخطاب الشعري، وليس بالضرورة وجودها خارجة، فالشعر بما يشتمل عليه من عنصر التخيل يسمح للشاعر بالتحليق في فضاء الوهم، ولا نقول هنا المثالية، فأين المثالية في جسد امرأة لا تقوى على النهوض، ولا تستطيع القيام بمهامها اليومية، بل هي طوطم مقدس يوضع في محراب كما توضع الدمي للعرض والإشهار. "فالنص الديني هو الذي أسس للآدب... وإن استقل الآدب فيما بعد عن مصدره الديني فإنه بقي يقتبس منه رموزه وقسما كبيرا من عناصر متخيله..." (٤) وما صورة المرأة المكنزة الجسد بما تمثله من خصوبة وأمومة في شعر

(١) هلال، (عبدالناصر): خطاب الجسد في شعر الحداثة، مرجع سابق، ص ١٠٦.

(٢) ديوان الأعشى: مصدر سابق، ق ٢٠، ص ٢٠٣.

(٣) انظر: ابن منظور: لسان العرب، مادة (وثر).

(٤) الحلاق، (بطرس): قراءة في سفر الجسد، ألف - مجلة البلاغة المقارنة، ع ٢٣، ٢٠٠٣م، ص ١٣٣

الأعشى إلا من بقايا الرواسب الدينية الموغلة في عمق المعتقدات البدائية عند العرب، وقد تحولت إلى قالب فني شعري (١)

ولكن الأعشى لا يجعل من جسد المرأة صنما جامدا، بل يضيف إليه العنصر الحركي من ذهاب وإياب ومشى ونهوض وقعود وركض... لكنه لا يلقي بالا إلى هذا العنصر الحركي عندما يتلازم مع العجز، بل إن إيراد العنصر الحركي يكون هامشيا في مقابل تركيزه على الجسد مجردا، أو ليكون عنصر الحركة خادما لإظهار العنصر الجسدي، حيث يقول: (٢)

١٨. عَرِيضَةُ بُوَصٍ إِذَا أَذْبَرَتْ هَضِيمُ الْحَشَا شَخْتَهُ الْمُحْتَضَنُ

جاءت حركة (الإدبار) فقط من أجل إظهار عظم البوص، ويضيف المتكلم في قوله: (هضيم الحشا) دلالة على دقة الخصر ولينه، ومن ثم الدلالة على الشباب، وأن هذه المرأة لا تحمل في بطنها جنينا، فما زالت امرأة صغيرة السن ولا يعيقها شيء، ولهذا فهي شخنة المحتضن، أي أن النحافة قد بلغت بها مبلغا دون هزال أو مرض، وقد جمع الجسد الضد إلى الضد، كل ذلك في سبيل تقديم المتعة التي يطلبها المتكلم؛ المتعة التي لا يعيقها عائق.

ويجمع الأعشى الكثيب (العنصر الترابي) إلى المزادة (العنصر المائي) في العجز ليكون موضوعا يستدعي مفهوم (الخصب) بجمعه بين ترابية الأرض ومائية السماء، حيث يقول الأعشى: (٣)

٤٤. وَالسَّاحِبَاتِ ذِيُولَ الْخَزْ أَوْنَةً

وَالرَّافِلَاتِ عَلَى أَعْجَازِهَا الْعِجْلُ

فالفضاء المكاني هنا فضاء لهو وطرب، ونلاحظ أن العلامة السيميائية (العجل) الدالة على مزادة الماء (قربة الماء) قد أضافت إلى الأعجاز حركية ومائية وخصبا ممزوجا بالشهوة والعبث.

ويقول الأعشى وقد رسم صورة لجسد المرأة المكتنزة: (٤)

(١) انظر: البطل، (علي): الصورة في الشعر العربي حتى آخر القرن الثاني الهجري، دراسة في أصولها وتطورها، مرجع سابق، ص ٥٨.

(٢) ديوان الأعشى، مصدر سابق، ق ٢، ص ٦٧، شخنة: لطيفة دقيقة.

(٣) المصدر نفسه، ق ٦، ص ١٠٩.

(٤) المصدر نفسه، ق ٧٧، ص ٤٠١.

٥. إِلَى هَدَفٍ فِيهِ ارْتِفَاعٌ تَرَى لَهُ مِنْ الْحُسْنِ طِلْأً فَوْقَ خَلْقٍ مُكَمَّلٍ

فالموضوع المباشر للعلامة الممثلة (هدف) (١) يشير إلى العلو والانتصاب وما استهدف للرمي، ويحيل إلى موضوع جديد دال على (العُزْ) الضخم المرتفع، ولكن العضو الجسدي بوصفه ممثلاً يتحول إلى علامة سيميائية دالة على معنى مضمن في لفظة الممثل وهي لفظة (الهدف) بوصفه دالاً على المشرف من الأرض وإليه يلجأ، وتحيل هذه الدلالة (المشرف من الأرض وإليه يلجأ) وقد أصبحت موضوعاً ممثلاً في نطق السيرورة التدلّيلة يحيل إلى موضوع جديد يدل على الحماية والالتجاء في جسد المرأة. (٢) " فالجسد بمجرد ما تمتلكه اللغة والصورة يكف عن أن يكون جسداً واقعياً، ليغدو جسداً ثقافياً بالدرجة الأولى " (٣)

فهذا الهدف مرتفع في حسن خلق مُكَمَّل (مُفَعَّل) دال على الفاعلية، وهي فاعلية الحسن الناتجة من (الطل)، وهو المطر الصغار القطر الدائم (الندى)، فحتى لو لم يصبها وابل المطر أصابها الطل (الندى) لارتفاعها وعلوها، فالإطلال: الإشراف على الشيء، والطلالة: الحسن والماء (٤)، وهذا ما يدل على موضوع الخصوبة والحسن، وقد استمد جسد المرأة هذه الدلالة من العناصر الطبيعية من ماء وتراب... " فبين الإنسان والطبيعة ثنائية موازنة... والموازاة بين عناصر الطبيعة وانفلاتات الجسد هي من مقتضيات الانفلات الشعري الذي يشكل وحده بؤرة الشعرية... فانفجار الجسد بإحياءاته الجمالية يشكل بعداً آخر وعنصراً جديداً من عناصر الطبيعة " (٥)

ويستكمل الأعشى سرده للعلامات الدالة على العجز بقوله: (٦)

٦. إِذَا انْبَطَحَتْ جَافَى عَنِ الْأَرْضِ جَنْبَهَا وَخَوَّى بِهَا رَأْبَ كَهَامَةٍ جُنْبُلِ

(١) انظر: ابن منظور: لسان العرب، مادة (هدف).

(٢) انظر: طه، (طه غالب): صورة المرأة المثل ورموزها الدينية عند شعراء المعلقات، مرجع سابق، ص ٢٠٥-٢١٣.

(٣) الزاهي، (فريد): الجسد والصورة والمقدس في الإسلام، مرجع سابق، ص ٨٦-٨٧.

(٤) انظر: ابن منظور: لسان العرب، مادة (طل).

(٥) زاغر، (نزيهة): إيرونيكا الجسد...، مرجع سابق، ص ١١٤.

(٦) ديوان الأعشى: مصدر سابق، ق ٧٧، ص ٤٠١، خوى: مال وسقط. راب: مرتفع. الجنبُل: القدح الضخم يتخذ من الخشب. هامته: رأسه.

وحتى بنزول الجسد من العلو والارتفاع إلى الانخفاض، فإن العناصر الطبيعية ما تزال مسيطرة على سيرورة التدليل، فالانبطاح ممثل دال على موضوع شكلي حركي لهيئة المرأة وهو (الانبساط)، ويحيل كذلك إلى موضوع (البطحاء) وهو مسيل الماء فيه دقاق الحصى أو التراب اللين الذي جرّته السيول^(١)، فالمائية والأرضية والخصب في المكان المنخفض الأرضي يسيطر على فضاء الدلالة السيميائية التي تحيل إلى مؤول دال على فكرة الارتواء والمائية والخصوبة وهي من مستلزمات المثالية والكمال والعطاء، والملاحظ أن الانبطاح هنا ملازم للأرض وملصق لها، فهو تعلق بالتراب وليس بالفراش أو بمانع يحجز جسد المرأة عن الأرض، أما ابتعاد الجنب وتجافيه عن الأرض فهو مضمن لمعنى دال على شدة الالتصاق بالأرض رغم ما يوحيه المعنى المباشر من التجافي، إذ إن من لوازم تجافي الجنب في الجسد عظم (العجز) الذي شبهه المتكلم بهامة القدر العظيم. " إن السياق الواقعي حاضر دائما، ولا يحوّه السياق الخيالي، بل يحمل بعض جوانبه إلى بؤرة ما من تفحصنا " (٢)

ويكمل صوت النص صورة المرأة، ويربط سيمياء جسدها بالنور والضياء، ليتعلق بالسماء، فيقول: (٣)

٨. يَنْوُءُ بِهَا بُوْصٌ إِذَا مَا تَفَضَّلْتَ تَوَعَّبَ عَرْضَ الشَّرْعِيِّ الْمُغِيلِ

فالممثل اللساني (ينوء) (٤) دال في مستواه السياقي على (النهوض) بمشقة، وكذلك دال على (السقوط) من الثقل، فهو من الأضداد، وهذا الموضوع المباشر (النهوض/السقوط) يحيل إلى حركية وفاعلية كامنة في الجسد الأنثوي الموصوف، فمن دلالات (النوء) في مستواه الدلالي (النجم إذا في المغيب عند الفجر)، وبهذا يرتبط النوء بالنور والضياء والسماء... وقد تعلق (البوص) الدال في مستواه المباشر على (العجز) بهذه المعاني.

فنوء البوص يمثل موضوعا دالا على فكرة السماء والنور، وهذا الموضوع بدوره يحيل إلى فكرة العلو والرفعة والسموق، وهي فكرة تحيل بدورها على فكرة أخرى ومؤول آخر شكل ممثلا جديدا دالا على ارتباط النجوم في السماء بمشخصات أرضية وأعضاء إنسانية تدل

(١) انظر: ابن منظور: لسان العرب، مادة (بطح).

(٢) شولز، (روبرت): السيمياء والتأويل، مرجع سابق، ص ٦٥.

(٣) ديوان الأعشى: مصدر سابق، ق ٧٧، ص ٤٠١. تفضلت: تبذلت وليست الفضلة، وهي الثياب التي تبذل للنوم. توعبه واستوعبه: استوفاه واستنفذه. الشرعي: ضرب من البرود. المغيل: الواسع من الثياب.

(٤) انظر: ابن منظور: لسان العرب، مادة (نوا).

في مستواها السيميائي التداولي على فكرة ارتباط الأرض بالسماء، وفكرة ارتباط المرأة بالعلو والتفديس^(١)، يظهر لنا أن شعر الجسد عند الأعشى " يعبر عن المفاهيم والأشياء بشكل غير مباشر... يقول شيئاً ويعني شيئاً آخر " (٢)

وترتبط دلالة النوء عند العرب بالمائية التي تجمع ما بين السماوي والأرضي، فالماء ينزل من السماء إلى الأرض، وهنا يرتبط (النوء) وهو النجم عند سقوطه وطلوع نجم آخر: إذ يقول العرب: لا بد من أن يكون عند ذلك مطر أو رياح فينسيون كل غيب يكون عند ذلك إلى ذلك النجم، فيقولون: مطرنا بنوء الثريا والدبران والسماك^(٣). وهذا الإخصاب والإمطار يظهر في ممثل سيميائي آخر، وهو فكرة الامتلاء والضخامة التي تحصيلنا عليها بطريق الانزياح الكنائي، إذ يملأ البوص عرض الشرعي، أي الرداء الواسع، فالثوب الواسع مؤشر سيميائي يجاور البوص وينتسب إليه دالاً على صفة الضخامة فيه.

ويمتد وصف الأعشى للبوص ليصف روادفه بقوله: (٤)
٩. رَوَادِفُهُ تَتَنِي الرِّدَاءَ تَسَانَدَتْ إِلَى مِثْلِ دِعْصِ الرُّمْلَةِ الْمُتَهَيَّلِ
والردف في دلالاته التعيينية ممثل يدل عل (العجز)، أو طرائق الشحم فيه، وهذا الموضوع المباشر، ولكن الردف في مستواه الدلالي متعدد الدلالات، فالردف ما تبع الشيء، وكل شيء تبع شيئاً فهو ردفه^(٥)، ويتشكل العجز من ردفين، وهذان الردفان هما اللذان قد أشرنا إليهما بالأنواع: أي النجمان الطالع منهما والساقط، والردف: هو النجم الذي ينوء من المشرق إذا غاب رقبه في المغرب، وهنا دلالة مرتبطة بالإمطار والعطاء.

وفي المستوى المباشر نجد أن الروادف تتني الرداء وهو تعبير ممثلي شكل انزياحاً استبدالياً كنائياً حل محل موضوع الضخامة، إن تتني الرداء قرينة سيميائية دالة على السمن.

(١) انظر: الخطيب، (عماد علي): الصورة الفنية أسطوريا، دراسة في نقد وتحليل الشعر الجاهلي، مرجع سابق، ص ٢٤١ - ٢٧١.

(٢) قاسم، (سيزا) وأبو زيد، (نصر حامد): أنظمة العلامات في اللغة والأدب والثقافة...، مرجع سابق، ص ٢١٣.

(٣) انظر: ابن منظور: لسان العرب، مادة (نوا).

(٤) ديوان الأعشى: مصدر سابق، ق ٧٧، ص ٤٠١. الروادف: جمع رادفة، وهي طرائق الشحم. تساندت: اعتمدت.

(٥) انظر: ابن منظور: لسان العرب، مادة (ردف).

فالعلامة السيميائية في مستوياتها التداولية ترتبط بداخل النص وخارجه، وسياقاته الثقافية والاجتماعية والتاريخية والميثولوجية الإنسانية.

وتساند الثياب (ارتفاعها) من فوق الروادف التي تشبه (دعص الرملة) تتمثل بعلاقة أيقونية حيث شبه ضخامة العجز بالدعص، وقد أعادنا الممثل (الدعص) إلى الأرضية والبيئة العربية التي تشيع فيها الرمال المتجمعة، ولكن هذا الممثل يحيل إلى مستوى دلالي متعلق بالشمس، فلا رمال إلا بوجود شمس، والدعصاء رملة مضاًؤها شديدة الحرارة (١)، وهذه الدلالة في مستواها السيميائي التداولي تحيل إلى ارتفاع الروادف وتساندها إلى الشمس، وهذا بدوره تعلق آخر بالسماء بمستلزماتها من نورانية وضياء...

ويجمع الأعشى مجدداً بين الثنائيات الضدية، وتلك عاداته، حيث يبدو العجز الضخم في مقابل الخصر الدقيق في قوله: (٢)

٨. صِقْرُ الْوَشَّاحِ وَمِلْءُ الدَّرْعِ بِهَكْنَةٍ إِذَا ثَأْنَى يَكَادُ الْخَصْرُ يَنْخَزِلُ

فتعبير (صقر الوشاح) انزياح استبدالي كنائي، وهو قرينة سيميائية دالة على دقة الخصر، إذ إن العلامة اللسانية (صقر) تدل على أن البطن خالٍ من السمن، وبهذا فإن الوشاح لا يرتفع عن البطن بل يلصق به، حيث نسب صوت النص الخلو إلى الوشاح ولم ينسبه إلى الخصر نفسه، فهو تعبير يشكل مؤشراً سيميائياً (قرينة)، فالوشاح يجاور الخصر، والمؤول الدينامي لهذا المؤشر هو (دقة الخصر) الذي يحيل إلى مؤول شبه نهائي هو (الشباب وصغر السن).

كذلك تعبير (ملء الدرع) ممثل يشكّل انزياحاً استبدالياً كنائياً، وهو قرينة سيميائية دالة على (ضخامة الأرداف)، إذ إن العلامة (ملء) تدل على أن الأرداف ممتلئة سميئة، والدرع (القميص) يمتلئ باللحم والشحم الناتج من سمن الأرداف، حيث نسب الامتلاء إلى الدرع ولم ينسبه إلى الأرداف مباشرة، وقد شكّل هذا التعبير مؤشراً سيميائياً (قرينة)، فالدرع يجاور الأرداف، والمؤول الدينامي لهذا المؤشر هو (ضخامة الأرداف) الذي يحيل إلى مؤول شبه نهائي دال على (الخصوبة).

(١) انظر: ابن منظور: لسان العرب، مادة (دعص).

(٢) ديوان الأعشى: مصدر سابق، ق٦، ص١٠٥. الوشاح: أديم عريض يرصع بالجواهر وتشدّه المرأة بين عاتقها وكشحتها. بهكنة: ضخمة الخلق. ينخزل: يثبت وينقطع.

وبهذا فجسد المرأة هنا يجمع بين صغر السن (نحافة الخصر)، والخصوبة (ضخامة الأرداف)، ويقع حاله في القيام والقعود بين السقوط حين يتهيأ للنهوض وانبتات الخصر وانخزاله بسبب دقته التي لا يقوى بها على حمل جسد ضخّم! وبهذا فالجسد هنا يقع بين الإرواء للنهم الجنسي لصوت النص، والحسن والخصوبة في الجسد نفسه.

والدليل على أن دقة الخصر في جسد المرأة علامة سيميائية تشير إلى الشباب وصغر السن — بل ربما تعد دليلاً على أنها لم تحمل في بطنها جنيناً قط — هو قول الأعشى: (١)
 ١٠. عَهْدِيْ بِهَا فِي الْحَيِّ قَدْ سُرَيْلَتْ هَيْفَاءَ مِثْلَ الْمُهْرَةِ الْمُضَامِرِ
 فالعلامة اللسانية (هيفاء) (٢) دالة على ضمور البطن، وقد شبه صوت النص هذا الضمور (بضمور المهرة)، والمهرة أنثى الحصان الصغيرة التي لم تعرض على الفحل، وبهذا يحيل إلى وجه الشبه المضمر الدال على صغر السن بالإضافة إلى الرشاقة والحسن...

ويضيف الأعشى إلى وسط المرأة عنصر الملاسة والامتلاء فالخصب، حيث يقول: (٣)
 ١٥. لَهَا كَيْدٌ مَلَسَاءَ ذَاتُ أُسْرَةٍ وَتَحَرُّرٌ كَقَائُورِ الصَّرِيْقِ الْمُمْتَلِ
 إن الكبد دال على موضوع مباشر وهو (أعلى البطن) (٤)، مضافاً إليه علامة لمسية هي (الملاسة) الدالة على الشباب والتنعيم. وتعبير (ذات أسرة) يدل في مستواه المباشر على الأرض السَّرة: الكريمة الطيبة، والسَّرة: أخصب الوادي؛ والأسيرة: أوساط الرياض (٥)، وهذه معان ناتجة عن الدلالة السياقية للعلامة الجسدية وهي (الخط في أعلى البطن)، إنها عودة إلى الأرض الرؤوم، الأرض المخصبة والرياض الزاهية والوادي المخصب، وهي ممثلات تحيل إلى رغبة المتكلم بإضفاء عناصر الخصوبة والشباب والمائية على جسد المرأة.

وتقترن لفظة (البطن) في شعر الأعشى باللهو ومواصلة النساء، حيث يقول: (٦)
 ٥٢. كَالْتَّمَاثِيْلِ عَلَيْهَا حُلْسٌ مَا يُسَوَّارِيْنَ بَطْنُوْنَ الْمُكْتَشِخِ

(١) ديوان الأعشى، مصدر سابق، ق ١٨، ص ١٨٩.

(٢) انظر: ابن منظور: لسان العرب، مادة (هيف).

(٣) ديوان الأعشى، مصدر سابق، ق ٧٧، ص ٤٠٣.

(٤) انظر: ابن منظور: لسان العرب، مادة (كبد).

(٥) انظر: ابن منظور: لسان العرب، مادة (سرة).

(٦) ديوان الأعشى، مصدر سابق، ق ٣٦، ص ٢٩٥.

فبطون النساء القينات في مجلس الشراب معراة، وهذا دليل على أن موضع البطن والخصر في جسد المرأة يحمل دلالة مرتبطة بالعبث واللهو في شعر الأعشى، وهو ممثل سيميائي يحيل إلى صغر السن مضافا إليه استهواء الذات المتكلمة وإغواؤها.

فالبطن في جسد المرأة علامة في شعر الأعشى على مواصلة الرجل إياها، حيث يقول الأعشى: (١)

٣١. قَتْنِيَتْ جِنْدَ غَرِيرَةٍ وَلَمْ سَتْ بَطْنُ حِقَابِهَا

واللمس فعل دال على إثباته الفتاة الغريرة، ويظهر على المستوى الفني انزياح لغوي سيميائي؛ حيث اقترن اللمس بالحقاب، وهو ما تشده المرأة على وسطها من الثياب، وجعل المتكلم له بطنًا يجس ويلمس، وهذا التعبير عبارة عن مؤشر سيميائي (حيث جاور الحقاب بطن الغريرة) رغم أن المشار إليه حاضر في التعبير وهو البطن، ولكن اقتران اللمس كان بالحقاب ولم يقترن اللمس بالبطن.

وبعد الظهر امتدادا جسديا للخصر (البطن) والعجز، ولا يختلف في دلالاته عنهما في شعر الأعشى، إذ يظهر الظهر ممثلا تهتز جوانبه، وطويلا كالحبل، وذلك في قول الأعشى: (٢)

٥. يَنْتَهِي مِنْهَا الْوَشَّاحَانُ إِلَى حُبْلَةٍ وَهِيَ بِمَثْنٍ كَالرَّسَنِ

فالمتن (ما صلب من الظهر) وقد شبهه بالحبل، ويحيل هذا الممثل مباشرة إلى دلالة (الطول مع الدقة)، ولكن الطول مع الدقة يصلح لجزء من المتن وهي (فقار الظهر) وليس الظهر كله، ففقار الظهر بامتدادها الطولي توافق الحبل، بالإضافة إلى صلابة العظم البارز، وهو ما يتوافق مع دلالة المتن اللغوية وهي "ما صلب من الظهر والمشرف المرتفع من الأرض" (٣).

ويضيف الأعشى عنصر (الحركية والمائية) إلى المتن بالتضافر مع العجز في قوله: (٤)

٧. إِذَا تَعَالَجُ قَرْنًا سَاعَةً قُتِرَتْ وَاهْتَزَّ مِنْهَا ذُنُوبُ الْمَتْنِ وَالْكَفْلُ

(١) ديوان الأعشى: مصدر سابق، ق ٣٩، ص ٣٠٥.
(٢) المصدر نفسه، ق ٧٨، ص ٤٠٧. الحبلية: المتن من الحلي يجعل في القلائد. المتن: الظهر. الرسن: الحبل.
(٣) انظر: ابن منظور: لسان العرب، مادة (متن).
(٤) ديوان الأعشى: مصدر سابق، ق ٦، ص ١٠٥.

فالذنوب (١) ممثل لسانی یحیل إلى مدلول (لحم المتن) ومؤخره (الألیة)، واهتزاز هذا الذنوب یشكل دلالة على السمن ومن ثم الخصوبة المتولدة منه، وبعضد هذه الخصوبة مدلول جدید للذنوب وهو (دلو الماء العظيمة)، وقد شكل العنصر الحركي مضافا إلیه العنصر المائي مدلولاً مضمرًا غیر مباشر یحیل إلى الخصب ومستقره المائي وقد اشتمل علیه المتن والكفل، وهذه الدلالة المضمونیة تحیل إلى مدلول جدید هو (الحياة) بالتعاوض مع الماء (رمز الحياة)، والاهتزاز الدال على الحياة؛ (فالسكون موت والحركة حياة)، ذلك كله لتكون المرأة علامة سیمیائیة رمزیة تعادل الحياة.

یبدو مما سبق من مقاطع شعریة أن المعجم الدلالي للعجز یستمد حقوله الدلالیة من الترابیة، والمائیة، والحركیة، والترادف.

فمن الألفاظ والعبارات التي تقع ضمن الحقل الدلالي (للترابیة)، مما یشتمل علیه المعجم السیمیائی لعجز المرأة عند الأعشى: نقا من عالج/ دعص الرمل/ كثیب.

ومن الألفاظ والعبارات التي تقع ضمن الحقل الدلالي (للمائیة)، مما یشتمل علیه المعجم السیمیائی لعجز المرأة عند الأعشى: عجل/ طلا/ ذنوب/ الوثارة/ هامة جنبل.

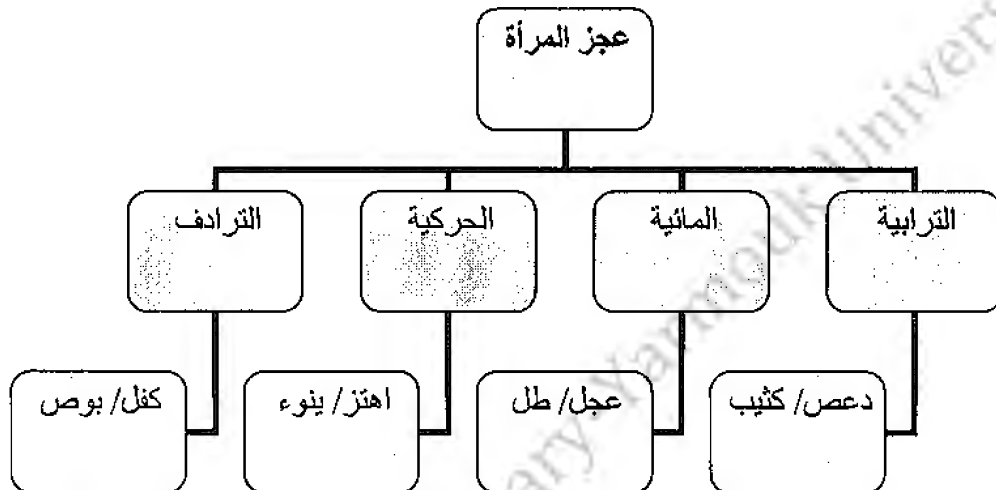
ومن الألفاظ والعبارات التي تقع ضمن الحقل الدلالي (للحركیة)، مما یشتمل علیه المعجم السیمیائی لعجز المرأة عند الأعشى: مالت جوانبة/ العجل الرافلات/ خوی بها راب/ ینوء بها بوص/ تنثني الرداء/ اهتز منها ذنوب المتن والكفل.

ومن الألفاظ والعبارات التي تقع ضمن الحقل الدلالي (للترادف)، مما یشتمل علیه المعجم السیمیائی لعجز المرأة عند الأعشى: العجز/ الكفل/ البوص/ الروادف.

ویبدو أيضا مما سبق من مقاطع شعریة أن المعجم الدلالي للخصر یستمد حقوله الدلالیة من الحلي وال حیوانیة.

(١) انظر: ابن منظور: لسان العرب، مادة (ذنوب).

ومن الألفاظ والعبارات التي تقع ضمن الحقل الدلالي (الحلي)، مما يشتمل عليه المعجم السيميائي لخصر المرأة عند الأعشى: صفر الوشاح/ الحقاب/ حبله. أما الحقل الدلالي للحيوانية فظهر في: المهرة الضامر.



إن الحقول الدلالية السابقة تعد ممثلات لسانية تشكل البنية الدلالية المجردة لعجز المرأة وخصرها، والفرضية الاستكشافية المدارية الأولية للدلالة النصية، هي أن عجز المرأة وخصرها علامتان سيميائيتان تدلان على الخصوبة والحياة، والشباب وصغر السن، والضحامة والامتلاء، والحسن والحماية والتقدّيس، والإمطار والمائية والاستهواء.

ثالثاً: سيميائية اليد من شعر المرأة

يد الإنسان هي ذراعه الممتدة من أطراف الأصابع إلى مفصل الكتف، إذ تشمل اليد علامات سيميائية متعددة وهي: البنان (أطراف الأصابع)، والأنامل (الأصابع)، والكف ظاهره وباطنه، بالإضافة إلى المعصم (موضع السوار)، وهذه العلامات هي ما يهمننا من اليد، فقد اعتنى الأعشى بهذه العلامات من جسد المرأة في شعره، لأن اليد " وسيلة اتصال غير لفظي يعز نظيرها " (١).

وليد لغة ثانية؛ بما تشتمل عليه من إيماءات متعددة تسد مسد الألفاظ اللسانية، فكل جزء من اليد يشكل بمفرده أو بالتضافر مع غيره لغة للتفاهم والتواصل بين أفراد المجتمع اللغوي، وما لغة الإشارة (لغة الصم والبكم) إلا مثال رائع لتوصيل اليد الأفكار الحسية والمجردة، فهي لغة لها أصولها وقوانينها، ويمكن تعلمها، فاليد علامة سيميائية غنية بمضامينها التوصيلية الإفهامية والإبلاغية.

أما بروز هذه العلامة في شعر المرأة عند الأعشى فقد كان بالارتكاز على العناصر الحسية البصرية من حركة إشارية أو لون، وعلى العناصر الحسية اللمسية كالنعومة، وقد شكلت اليد مادة لسانية ذات دلالات متعددة في المستويين المباشر والضمني على حد سواء. فوجود عناصر أو " سمات مظهرية (الحجم، الامتداد، اللون... إلخ) ... لا تقودني في ذاتها إلى توليد دلالة تخص الصورة، بل ستقود فقط إلى إدراك الصورة... إن الأمر يتعلق بالحديث عن قيم دلالية تعد الصورة مهذا لها، أي تقديم الصورة من أجل التمثيل لقيمة أو قيم ما " (٢) " والجسد في ذاته ليس قيمة، إن القيمة تنبع من إضفائنا نحن على الجسد مشاعر ودلالات ورموزاً تمنحه في النهاية القيمة " (٣)

(١) عرار، (مهدي أسعد): البيان بلا لسان، دراسة في لغة الجسد، مرجع سابق، ص ٥٥.

(٢) بنكراد، (سعيد): السيميائيات، مفاهيمها وتطبيقاتها، مرجع سابق، ص ٢٢٦.

(٣) ابن حنيرة، (صوفية السحيري): الجسد والمجتمع، دراسة أنثروبولوجية لبعض الاعتقادات والتصورات حول الجسد، مرجع سابق، ص ٣٥٤.

فبد المرأة علامة تعبيرية موازية لوجهها، ولهذا وصفها الشعراء وقد تزينت بالخصاب والحلي، ووصفوا لين أطرافها ودقة أناملها ونساعة لونها، بالإضافة إلى حركتها التي تحرك عواطف الشاعر وتجعله مشغوف القلب، ساهي الفكر. يقول الأعشى في أصابع المرأة: (١)

١٣. حُرَّةٌ طِفْلَةٌ الْأَنَامِلِ ثَرَتْ — بٌ سَخَامًا تَكْفُؤُهُ بِخِلَالِ

لا تثير الأنامل معزولة السياق أي انطباع سيميائي، ولكن إضافة لفظة (طفلة) (٢) إليها خلق منها علامة فارقة في جسد المرأة، تعطي لأناملها لينا ونعومة وبضاضة بمنزلة الطفل الصغير، ولهذا فتعبير (طفلة الأنامل) ممثل لسانی يحيل إلى شباب المرأة وصغر سنّها، وهو مؤشر حسي يجاور عناصر الحياة والحسن.

وقد أضاف الأعشى إلى تعبیر (طفلة الأنامل) مشبهاً به وهو (الدمية)، في قوله: (٣)

٩. حُرَّةٌ طِفْلَةٌ الْأَنَامِلِ كَالْدُمِّ — يَّةٌ لَا عَايِسَ وَلَا مِهْزَأَقُ

وقد حذف المتكلم وجه الشبه ليجعل المضمون في التشبيه مفتوحاً لتأويل القارئ المتعدد، إذ إن وجه الشبه المباشر (اللين والدقة والحسن)، وإيراد المشبه به (الدمية) يحيل إلى علامة أيقونية تستدعي عناصر الشبه بين المرأة والدمية (٤)، حيث تصبح المرأة موضوعاً صورياً للإشهار (الإعلان) والعرض، إنها صورة خرساء مصممة للجسد الأنثوي القابع في سماء الخيال (٥)، ومن ثم تحيل هذه الدلالة إلى مضمون مضمّر دال على المثالية والكمال، والخلوص من النقائص والعيوب.

(١) ديوان الأعشى: مصدر سابق، ق ١، ص ٥٥. الحر: الخيار الفاخر من كل شيء. طفلة: لينة ناعمة. ترتب: من رب الشيء وربيه إذا نماه واعتنى به، السخام: الشعر اللين، الخلال: المشط، كف الشعر: جمعه وضمه.

(٢) انظر: ابن منظور: لسان العرب، مادة (طفل)؛ الطقل: البنان الرخص، والطفل والطفلة: الصغيران، والطفل: الشمس عند غروبها، والطفل: المطر.

(٣) ديوان الأعشى: مصدر سابق، ق ٣٢، ص ٢٥٩.

(٤) ويرى نصرت عبدالرحمن أن تشبيه المرأة بالدمية دليل على تقديسها وقد استمدت مسحة القداسة من هذه التماثيل، فالدمى والتماثيل تصاوير لربات قد عبدها الجاهليون، انظر، عبدالرحمن، (نصرت): الصورة الفنية في الشعر الجاهلي في ضوء النقد الحديث، مرجع سابق، ص ١٢٣. وانظر: طه، (طه غالب): صورة المرأة المثالي ورموزها الدينية عند شعراء المعلقات، مرجع سابق، ص ٢٢٧-٢٢٩.

(٥) انظر: الغدامي، (عبدالله): ثقافة الوهم...، مرجع سابق، ص ٣٩. ويعد الغدامي كل ما نلتفاه من أدب وتراث محمل بالصورة الخرساء لجسد المرأة. وأجد في هذا نوعاً من التعميم المبالغ فيه من قبل الغدامي وفرضية تحتاج إلى استقراء كلي للأدب العربي لتصبح بمنزلة الحقيقة العلمية، فكما تقول أمينة غصن: انطلق الغدامي من تصورات قبلية وأحكام مسبقة راح يبحث عما يؤيدها ويدعمها في النقد والتراث والشعر فجاءت أحكاماً أقرب إلى يقين اللاهوت ومسلماته منها إلى الفرضيات الجدلية. انظر: غصن، (أمينة): نقد المسكوت عنه في خطاب المرأة والجسد والثقافة، ط ١، دار المدى للثقافة، دمشق — سوريا، ٢٠٠٢م، ص ١٠٧.

ويضيف الأعشى العلامة الحركية إلى البنان فيشيع عناصر الحياة والخصب، " فالعضر

نفعي في أصله واشتغاله، أما دلالته فهي نتاج الاستعمال الثقافي له " (١) حيث يقول: (٢)

١٦. تُجْري السَّوَاكُ بِالْبَنَانِ عَلَى الْمَى كَأَطْرَافِ السَّيَالِ رَتِلْ

فعملية إجراء السواك وجريانه كالماء على لثة المرأة لا تتم إلا بالبنان، وقد شكل علامة سيميائية تحيل إلى الفاعلية والمائية في مستواه الضمني، بالإضافة إلى الجمال والحسن.

وما زال عنصرا الحركة والمائية يستبطنان العلامة السيميائية (البنان)، إذ يقول

الأعشى: (٣)

١٢. وَخَدًّا أَسِيلًا يَخْذُرُ الدَّمَعَ فَوْقَهُ بَنَانٌ كَهْدَابِ الدَّمْعِ مُخَضَّبٌ

فالبنان علامة سيميائية تفيض حركة ولونا وملمسا، وحركيته هي كفكفة الدمع الذي يشكل عنصر خصب وإرواء للخد، ويظهر ملمس البنان في تشبيهه بالحريز الناعم اللين، أما لونه فقد تشكل بفعل الحناء (الخضاب)، بالإضافة إلى اللون الأبيض الكامن في الحريز، وكلها علامات سيميائية تتضافر متجاوزة الاستعمالي والنفسي لتشكل أيقونة تحيل إلى الجمال والحسن، والحنان الأنثوي بعاطفته المتأججة.

أما المعصم بوصفه علامة سيميائية في جسد المرأة فيشكل دلالة تحيل إلى البريق والانبهار والضوء، بالإضافة إلى الحركية التي تولد الحياة، يقول الأعشى ذاكرة المعاصم وقد زينتها الحلبي: (٤)

٤. وَوَجْهَ نَقِيٍّ اللَّوْنِ صَافٍ يَزِينُهُ مَعَ الْحَلِيِّ لَبَاتٌ لَهَا وَمَعَاصِمُ

فالمعصم علامة جسدية تقترن بلازمة ثقافية هي الزينة بالحلي والجواهر الكريمة، مضافا إليها العنصر اللوني الطبيعي، يقول الأعشى: (٥)

٢٣. وَيَنْضَاءُ الْمَعَاصِمُ إِلْفًا لَهَا خَلَوْتُ بِشُكْرِهَا لَيْلًا تَمَامًا

(١) بركراد، (سعيد): سمياتيات الصورة الاشهارية، الاشهار والتمثيلات الثقافية، مرجع سابق، ٢٠٠٦م، ص ١٩.

(٢) ديوان الأعشى: مصدر سابق، ق ٥٢، ص ٣٢٧، المي: سمرة في باطن اللثة.

(٣) المصدر نفسه، ق ٣٠، ص ٢٥١.

(٤) المصدر نفسه، ق ٩، ص ١٢٧.

(٥) المصدر نفسه، ق ٢٩، ص ٢٤٧.

فببياض المعصم في جسد المرأة علامة سيميائية تحيل إلى الإغراء والفتنة التي تثير استهواء الذات المتكلمة، وخاصة إذا اقترن اللون مع الزينة والحركة، إذ يقول الأعشى: (١)

٢١. إِذَا قَلَدَتْ مِغْصَمًا يَارْقِينِ — مِنْ فَصَلٍ بِالْذَّرِّ فَصَلًا نَضِيرًا

٢٢. وَجَلَّ زَبْرَجْدَةٌ فَوْقَهُ وَيَافُوتَةٌ خِلَتْ شَيْئًا كَيْسَرًا

٢٣. فَالَوْتُ بِهِ طَارَ مِنْكَ الْفَوَازُ وَالْفَيْتَ حَيْرَانَ أَوْ مُسْتَحِيرًا

فالإشارة والتلويح بالمعصم وقد تزين بشتى أنواع الحلي والجواهر والدرر بشكل فعال حركيا ذا دلالات سيميائية متعددة وغنية، " فالجسد لغة لا تقل تعبيرية عن وحدات اللسان الطبيعي " (٢)، والحركة فعل إغوائي يضاف إلى جمال المعصم وحسنه، والإشارة الحركية به مؤشر سيميائي دال على الاستجابة من المرأة للطرف المقابل، حتى لو كانت استجابة إيهامية، لكنها تولد في الناظر إليها قرينة تحيل إلى التواصل بين طرفين، ويظهر أن المرأة — هنا — ذات فاعلية وحركية رغم أنها فاعلية جسدية، لكنها تركت حال الطرف المقابل (الرجل) متصنما جامدا مع فقدان العقل، وبهذا يحيل الفعل الحركي إلى مدلول مضمر دال على شدة التأثير لهذه المرأة التي شكل الجزء منها (المعصم بحركته) فعلا حركيا ينوب عن اللغة اللفظية اللسانية، وربما يتجاوزها بالتأثير في الآخر (الرجل)، بل ويسلب منه العقل، فيصبح ذاتا هوية منفصلة ومعطلة. فكما يقول الغدّامي: " المسألة تبدأ في إغراء الجسد المؤنث بترك اللغة وتزهيده بها، وإظهار ذلك بوصفه علامة على الجمال والحسن... " (٣)، وهذا ما يصنق على المرأة في شعر الأعشى في أغلب حالاتها.

ويتضافر الكف مع المعصم بتأثيرهما في الذات المتكلمة، حيث يقول الأعشى: (٤)

١٣. وَأَرَأَيْكَ كَفًّا فِيْ الْخِضَانِ ب وَمِغْصَمًا مِلءَ الْجِبَارَةِ

فالكفُّ المخضبُ — وقد أضيف إليه العلامة اللونية — يجاورُ المعصم الممتلئ المزين، مشكلا بهذا التعالق عامل استهواء للذات المتكلمة، فقلوبه (معصما ملء الجبارة) انزياح استبدالي كناية عن صفة السَّمْن في المرأة، إذ إن امتلاء الجبارة (السوار الذهبي أو الفضي)

(١) ديوان الأعشى: مصدر سابق، ق ١٢، ص ١٤٥.
(٢) بنكراد، (سعيد): السيميائيات، مفاهيمها وتطبيقاتها، مرجع سابق، ص ٤٩.
(٣) الغدّامي، (عبدالله): ثقافة الوهم...، مرجع سابق، ص ٦٥.
(٤) ديوان الأعشى: مصدر سابق، ق ٢٠، ص ٢٠٣. الجبارة: سوار عريض.

يحيل مباشرة إلى مضمون مضمّر دال على ضخامة المعصم، ومن ثم سمن صاحبتة، وهذه الدلالة تحيل بدورها إلى أن هذه المرأة علامة رمزية دالة على الخصوبة .

وبالإضافة إلى (الخضاب) الحناء في الكف والأنامل نجد (الوشم)؛ وهو من العلامات التي تضاف إلى جسد المرأة - في الأغلب - دون غيرها، وذلك في قول الأعشى: (١)

٨. يَمْوَشَّمُ رَخْصَ الْبَنَانِ كَأَمَّا خُضِبَتْ أَنَامِلُهُ يَغْرَقُ فِصَادٍ

فالوشم (٢) في كف المرأة علامة سيميائية ووسم دال على الأنثى المزينة، وقد اقترن بجسد المرأة فأصبح زينة لا فكاك للمرأة منها، فهي زينة دائمة ثابتة، ويحيل الوشم إلى سواد اللون الذي يستدعي ضده مباشرة وهو اللون الأبيض، فالوشم علامة سيميائية لونية تحيل إلى بياض الجسد الموشوم، إذ لا يبدو الوشم بارزا ظاهرا بوصفه زينة إلا على جسد يخالف الأسوداد أو الزرقة الناتجان من الكحل أو التؤور الذي يحشى به أثر غرز الإبر التي تؤثر في الجسد، وقد أضيف البنان الرخص اللين الناعم - مخضوبا بلون الدم الأحمر (عرق الفصاد) - إلى الكف الموشم مشكلا علامة سيميائية تحيل إلى حسن المرأة مع صغر سنّها، والخضاب بسرعة زواله عن الجسد محاولة مؤقتة من المرأة لإدامة حسنّها وجمالها، أما الوشم بديمومته على الجسد محاولة منها لتثبيت الزمن كي تبقى صغيرة شابة ذات حسن لا تنال منها الأيام وحدثانها؛ " فالوشم على معصم المرأة هو القوة الباقية التي تقف ضد الموت والاندثار" (٣).

ونلاحظ أخيرا اقتران المعصم إلى الكف والبنان في قول الأعشى: (٤)

٢٢. إِذَا لَبَسْتَ شَيْذَارَةً ثُمَّ أَبْرَقْتَ يَمِغْصَنِهَا وَالشَّمْسُ لَمَّا تَرَجَّلَ

٢٣. وَالْوَتَّ بِكَفٍّ فِي سِوَارٍ يَزِينُهَا بَنَانٌ كَهْدَابِ السَّمَقْسِ الْمُفْتَلِ

تشيع العناصر الحركية واللونية في هذه العلامات الجسدية، إذ إن قول الأعشى: (أبرقت بمعصمها) (٥) يحيل إلى اللمعان والإمطار الذي يأتي بعد ظاهرة البرق في السحاب، ومن ثم يحيل إلى الخصب الذي يولده الفعل الحركي، بما يجعل من المعصم بديلا ضوئيا للشمس التي

(١) ديوان الأعشى: مصدر سابق، ق ١٦، ص ١٧٩.

(٢) انظر: ابن منظور: لسان العرب، مادة (وشم): الوُشُمُ والوشوم: العلامات، الوشم: ما تجعله المرأة على ذراعها بالإبرة ثم تحشوه بالتؤور.

(٣) القرعان، (فايز): الوشم والوشى في الشعر الجاهلي، مرجع سابق، ص ١٦١.

(٤) ديوان الأعشى: مصدر سابق، ق ٧٧، ص ٤٠٥.

(٥) انظر: ابن منظور: لسان العرب، مادة (برق): البرق: واحد بروق السحاب، والبرق الذي يلمع في الغيم، والبارق: سحاب ذو برق، والسحابة: بارقة، ... وأبرق الرجل يسيقه إذا لمع يسيقه وبرق به، وأبرقت المرأة بوجهها وسائر جسمها... وبرقت إذا تعرضت وتحسنت.

لما تطلع بعد، بالإضافة إلى العنصر الحركي (التلويع والإشارة) الناتجة من الكف المزين بالسوار، "فمما يجعل من الإيماءة فعلا دالا، أي عنصرا داخل دائرة إبلاغية ما السكون الذي يسبقها والسكون الذي يليها" (١)، وهذا الفعل الحركي من جسد المرأة يعمق معاني الاستهواء والتواصل مع الذات المتكلمة، وهو تواصل جسدي يتجاوز اللغة ليكون أشد تأثيرا منها، يضاف إليه البنان الناعم الملمس أبيض اللون المتناسق، محيلا إلى مضمون صغر السن والحسن، ومن ثم إلى الحياة الكامنة في المرأة الموصوفة.

ويظهر عنصرا اللون والضوء في الإبراق والسوار اللامع واللون الأبيض من الحرير، وكلها علامات سيميائية دالة على الجمال والحسن الذي أغوى الذات وأثر فيها باستهوائها، وتعطيها، وإماتة فاعليتها.

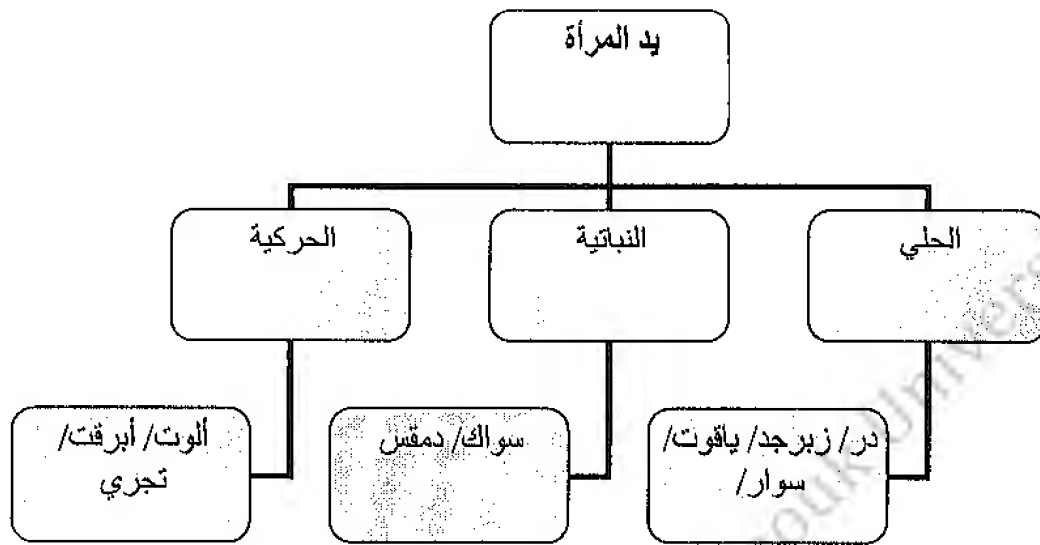
يبدو مما سبق من مقاطع شعرية أن المعجم الدلالي لليد يستمد حقوله الدلالية من الحلي، والنباتية، والحركية.

فمن الألفاظ والعبارات التي تقع ضمن الحقل الدلالي (الحلي)، مما يشتمل عليه المعجم السيميائي ليد المرأة عند الأعشى: الدر/ الزبرجد/ الياقوت/ الجبارة/ مخضب/ خضبت بعرق/ فساد/ موشم/ الخضاب/ السوار.

ومن الألفاظ والعبارات التي تقع ضمن الحقل الدلالي (للنباتية)، مما يشتمل عليه المعجم السيميائي ليد المرأة عند الأعشى: تجري السواك/ الدمقس المفتل.

ومن الألفاظ والعبارات التي تقع ضمن الحقل الدلالي (للحركية)، مما يشتمل عليه المعجم السيميائي ليد المرأة عند الأعشى: ألوت به/ ألوت بكف/ أبرقت/ تجري.

(١) بنكراد، (سعيد): السيميائيات، مفاهيمها وتطبيقاتها، مرجع سابق، ص ٢٢٨.



إن الحقول الدلالية السابقة تعد ممثلات لسانية تشكل البنية الدلالية المجردة ليد المرأة، والفرضية الاستكشافية المدارية الأولية للدلالة النصية هي أن يد المرأة علامة سيميائية دالسة على الشباب وصغر السن، والحسن والخصب، والمثالية والكمال، والحنان والانبهار الضوئي، وشدة التأثير العاطفي.

رابعاً: سيميائية القدم والساق والفخذ في شعر المرأة

لم يكتف الأعرشى بوصف جسد المرأة الظاهر كالوجه والصدر والعجز... إلخ، بل انتقلت إلى أجزاء من الجسد كالقدم والساق، ورغم هذا الالتفات فإن مجيئها في شعره قليل الورد مقارنة بغيرها من أجزاء الجسد.

يقول الأعرشى في وصفه لأخمص القدم من جسد المرأة: (١)

١٢. هِرْكُولَةُ قُنُقْ دُرْمَ مَرَاْفَهَا كَانْ أَخْمَصَهَا بِالشَّوْكَ مُنْتَعِلْ

إن تعبير (الشطر الثاني) يشكل انزياحاً استبدالياً كناية عن صفة تجافي باطن القدم عن الأرض، فمجاورة الشوك أسفل قدمها مؤشر سيميائي يحيل إلى تتأقل مشية هذه المرأة بسبب ضخامتها وسمنها الشديدين، بالإضافة إلى دلالة عدم وجود عيب خلقي في جسدها؛ فأسفل القدم ليس مستويا دون باطن يتجافى عن الأرض، بل إن أخمصها مرتفع عن الأرض، وهذا ما يجعل من المرأة الموصوفة حسنة المشية بخلوها من العيوب.

ويقول الأعرشى في وصفه لجسد المرأة مبتدئاً بالقدم فالساق فالفخذ: (٢)

٢. لَهَا قَدَمٌ رِيًّا سِبَاطُ بَنَاتِهَا قَدْ اغْتَدَلَتْ فِي حُسْنِ خَلْقٍ مُبْتَل

يظهر أن منطوق النص قد بدا بتشريح أيقونة الجسد مبتدئاً من الأدنى المنخفض منه، والأولى به أن يبدأ من أعلى الجسد، فالوجه أشرف موضعاً من الساق، ويمثل الجزء الجسدي الأول الذي يظهر من الإنسان المقابل، ولكن الإبداع عند الأعرشى لا يعرف أولوية على غيرها، وهذا شأن التجريب الفني، وكل تجربة تعد مغامرة إبداعية بحد ذاتها.

فالولى العلامات الجسدية التي ابتدأ بها صوت النص هي (القدم)، والقدم ممثل يدل على موضوع مباشر وهو العضو المعروف أسفل الجسد، وتظهر الجملة الاسمية (لها قدم) في الدلالة على (الثبات وعدم الحركة)، وهو ما يحيل إلى فكرة رسوخ هذه الصفات وثباتها، ويجعل المثلي يستشعر عظم هذه الصفات وعدم تغيرها أو تحولها إلى النقيض.

(١) ديوان الأعرشى: مصدر سابق، ق٦، ص١٠٥.

(٢) المصدر نفسه، ق٧٧، ص٤٠١. ربا: بضمة طرية. سباط: جمع سبط؛ أي طويل مسترسل.

ويردف صوتُ النص وصف هذه القدم بأنها (رَبِّيًّا) (١١)، والري والمائية والامتلاء والخصب والعظم... هي موضوعات هذا الممثل الدال الذي يحيل إلى المنظر الحسن، بالإضافة إلى إحياء المائية المتمثل بالسحابة العظيمة ذات الري والخصب، وكلها عناصر دالة في موضوعها على فكرة العطاء والارتواء.

ويصف المتكلم (بنان القدم السباط) (١٢) الدال في مستواه المباشر الوصفي على فكرة الاستواء، ولكن هذا الموضوع يحيل إلى نبات (السَّبَط)، وهو نبات يطول وينبت في الرمال، واعتقد أن دلالة الممثل الدال (سبط) يرجع في أصله إلى موضوع هذا النبات، وبعد ذلك تفرعت الدلالات وفق سياقاتها المختلفة، فأطلق (السَّبَط) على الشعر تشبيها له بهذا النبات الذي يطول ويستوي، وانتقل كذلك إلى الجسد الإنساني، فالسبط من الرجال: الطويل الحسن القد، ومن النساء: رخصة الخلق اللينة، بالإضافة إلى إطلاق صفة السَّبَط على المطر المتدارك السحج، لأنه مستوي في نزوله من السماء إلى الأرض، وهو ما يتوافق مع موضوع المائية والري الذي ارتبط بالقدم.

ويبدو موضوع الاستواء في البنان موافقا للسحابة في ديمومة مطرها ولزومها، فنقول: أبْنَتْ السحابة: دامت ولزمت. ويطلق البنان كذلك على جميع أعضاء الجسد ويحل محله، فكما قال الله تعالى: { فاضربوا فوق الأعناق واضربوا منهم كل بنان } (سورة الأنفال آية ١٢)، ومن ثم فقد حلت القدم في السياق الشعري محل الجسد. والري والسبوبة من مستلزمات هذا الجسد الذي يحيل إلى فكرة (الكمال والمثالية) التي يؤكد لها الشطر الثاني من البيت نفسه بقوله: (قد اعتدلت في حسن خلق مبدل).

فالاعتدال: توسط بين حالين، (وهو الأفضل والأحسن والأكمل)، والاعتدال يوافق الاستقامة والتسوية، ومن ثم فجسد هذه المرأة أقرب إلى المثالية في القد، ولفظة (اعتدلت) تعود إلى سياق (القدم) أو إلى (قتيلة)، والوجهان جائزان، وما يلحظ من تأكيد صوت النص

(١) انظر: ابن منظور: لسان العرب، مادة (روي): روي من الماء ومن اللبن، ورجل ربان وامرأة ربا، وتروئت مفاصله: اعتدلت وغلظت، والري: المنظر الحسن، والري: الخصب، ويقال للمرأة إنها لطيفة الريا إذا كانت عطرة الحرم، والروي: سحابة عظيمة القطر.

(٢) انظر: ابن منظور: لسان العرب، مادة (سبط): السَّبَط والسَّبَط والسَّبَط: نقيض الجعد، ورجل سبط الجسم: طويل الألواح مستويها، ومطر سبط وسبط أي متدارك سحج، وامرأة سبطة الخلق وسبطة: رخصة لينة، ويقال للرجل الطويل الأصابع: إنه لسبط الأصابع، والسَّبَط: نبات يطول وينبت في الرمال.

كلامه بالأداة (قد) التي دخلت على الفعل الماضي (اعتدلت) بما يفيد التأكيد والتحقيق، وهذا التأكيد في بداية الشطر الثاني يتوافق مع الثبوت والرسوخ الذي دلت عليه الجملة الاسمية في بداية الشطر الأول (لها قدم).

وقد وصف هذا الخلق بأنه (مبتل)^(١)، ويحمل هذا الممثل بوصفه علامة سيميائية ضمن سيرورة التدليل معاني عميقة في نطاق التأويل، إذ إن من معاني البتل (القطع)، وهنا يحيل إلى موضوع (التفرد والتميز) الذي يحيل بدوره إلى فكرة (المثالية والكمال)، والمبتل: النخلة يكون لها فسيلة قد انفردت واستغنت عن أمها، فيقال لتلك الفسيلة (البتول)، وهذا ما يحيل مباشرة إلى موضوع النباتية (النخيل) وما تحمله من معاني الخصب والولادة والتقديس... ويحيل كذلك إلى فكرة التفرد والانفصال عن المثل حتى لو كان هذا المثل أمًا، فالفسيلة قد انفردت واستقلت عن أمها كما استقل جسد هذه المرأة بحسنه وقده... عن غيره من الأجساد الحقيقية في الواقع المعيش، وهو ما يشكل قرائن سيميائية تقترن بمؤول سيطر على شفرة النص من بدايته دال على فكرة المثالية والكمال النابعة من الطبيعة بمياها وأشجارها... ورغم هذا الفهم وفرضياته " ففي اللحظة التي يتم فيها الكشف عن دلالة ما، ندرك أنها ليست الدلالة الجيدة، إن الدلالة الجيدة هي التي ستأتي بعد ذلك، وهكذا دواليك..."^(٢)

يقول الأعشى مستكملاً عناصر الأيقونة الجسدية: (٣)

٣. وَسَاقَانِ مَارَ اللَّحْمُ مَوْرًا عَلَيْهِمَا
إِلَى مُنْتَهَى خُلُقَالِهَا الْمُتَصَلِّصِ
ويعلو وصف الأعشى لجسد المرأة من القدم إلى الساقين، حيث امتلأت ربا ولحمية إلى منتهاهما، فالساق ممثل يحيل إلى العضو الجسدي الممتد ما فوق القدم وأسفل الفخذ، وربما تطلق الساق في أصلها أو موضوعها الأساس على (ساق الشجرة)، وبهذا نلاحظ أن فكرة النباتية والمائية تسيطر على مخيلة الشاعر، ويبدو أن الشاعر الجاهلي يستمد جل ألفاظ الجسد الإنساني من عناصر الطبيعة حوله، بأشجارها وحيواتها وجبالها وأوديتها وسحابها... إلخ.

(١) انظر: ابن منظور: لسان العرب، مادة (بتل): البتل: القطع، والمبتل: النخلة يكون لها فسيلة قد انفردت واستغنت عن أمها فيقال لتلك الفسيلة: البتول، والمبتلة: الثائمة الخلق، وتبتل خلقها أفراد كل شيء منها بحسنه لا يتكل بعضه على بعض، المبتلة من النساء: الحسنة الخلق لا يقصر شيء عن شيء.

(٢) إيكو، (امبرتو): التأويل بين السيميائيات والتفكيكية، مرجع سابق، ص ٤٣.

(٣) ديوان الأعشى: مصدر سابق، ق ٧٧، ص ٤٠١. مار: ترجرج. المتصلصل: الذي تسمع صلصلته ورنينه حين تمشي.

ويظهر تركيز الأعشى على عناصر الضخامة والامتلاء والخصوبة، رغبة في إعطاء الجسد القيمة... والمكانة الكبرى^(١)؛ إذ جعل من اللحم البض شيئاً متحركاً ذهاباً وجيئاً، وهذه الحركية في لحم الساقين والارتجاج يعضدهما مكون تركيبى قائم على التأكيد بالمفعول المطلق (مار مورا) وهو ما يتوافق مع دلالات التأكيد في بداية الوصف، أولاً بالجملة الاسمية، وثانياً بالأداة (قد) (قد اعتدلت) في البيت السابق وقد أفادت التحقيق والتأكيد، وهنا المفعول المطلق في إطلاقه، ونهائية الفعل الحركي المطلق متوافقة مع بلوغ الغاية من الكمال والمثالية...

يقول الأعشى مستكملاً عناصر الكمال الجسدي: (٢)

٤. إِذَا التَّمِسْتُ أُرْيِيئَهَا تَسَانَدَتْ لَهَا الْكَفُّ فِي رَأْبٍ مِنَ الْخَلْقِ مَفْضِلٍ

يظهر أن الجاس للمثالية قد بُني فعله الالتماسي للمجهول، وهنا زيادة في تحقيق الشيوخ والعموم والشمولية، والأريية في مستواها المباشر الدال على (أصل الفخذ) تشير كذلك إلى أي عضو في المحبوبة، فالإرب: هو العضو المؤقر الكامل الذي لم ينقص منه شيء^(٣). فالالتماس يكون لأي عضو جسدي دال على موضوع (الوفرة والكمال)، ويظهر الكمال والمثالية في ممثل آخر وهما لفظتا (رأب و مفضل)، فالرأبي: المرتفع البارز الزائد على الأصل وهو ما يتوافق مع لفظة (مفضل) أي الزيادة والفضل؛ (موضوع الكمال والمثالية)، ففي البداية كان خلقاً مبتلاً، ونلاحظه — هنا — خلقاً مفضلاً، فالسيرورة الدلالية تتجه نحو الزيادة والامتلاء...

جعل المتكلم من المتلقي مشاركاً له في جس مظاهر الجسد الأنثوي، حيث استعان بفعل مبني للمجهول يصلح لكل قارئ أو سامع، واستعان بكف تلتمس ممثليات الموضوع وترتفع الكف جساً لعلامات الجسد المكتملة المرتفعة في دلالة جمالية مقترنة بموضوع (الخصوبة)، ليغدو جسد المرأة علامة رمزية دالة على الحياة المؤدية إلى تقديسها وأسطرتها^(٤).

(١) انظر: زيعور، (علي): اللاوعي الثقافي ولغة الجسد...، مرجع سابق، ص ٧٣.

(٢) ديوان الأعشى: مصدر سابق، ق ٧٧، ص ٤٠١. الأريية: أصل الفخذ. تساند إليه: اعتمد عليه. رأب: مرتفع بارز.

(٣) انظر: ابن منظور: لسان العرب، مادة (أرب).

(٤) انظر: زيعور، (علي): التحليل النفسي للخرافة والتمثيل والرمز، مرجع سابق، ص ١٨٢.

يبدو فيما سبق من مقاطع شعرية أن المعجم الدلالي للقدم والساق يستمد حقله الدلالية من النباتية، فمن الألفاظ والعبارات التي تقع ضمن هذا الحقل الدلالي مما يشتمل عليه المعجم السيميائي لقدم المرأة وساقها عند الأعشى: الشوك/ سباط/ مبتل/ ساقان.

إن الحقل الدلالي السابق يعد ممثلاً لسانياً يشكل البنية الدلالية المجردة لقدم المرأة وساقها، والفرضية الاستكشافية المدارية الأولية للدلالة النصية، هي أن قدم المرأة وساقها علامتان سيميائيتان تدلان على الخصوبة والمثالية، والكمال والتفرد.

المبحث الثالث: سيميائية الحركة في شعر المرأة عند الأعشى

الحركة في عمومها فعل دال على وجود حياة في الشيء المتحرك، ويقابل الحركة السكون الذي يوافق الجماد فالموت، ولكن الفعل الحركي لا يوجد إلا بسكون يسبقه أو يتبعه، ولهذا فالسكون أساس الحركة ومبدؤها. " فالجسد خزان للدلالات، فهو يدل من خلال حركته ويدل من خلال سكونه... والسكون أصل الدلالات المتولدة عن الإيماءات... فالسكون في الجسد لحظة انتظار، انتظار المعنى واللامعنى، وانتظار الشكل واللاشكل" (١)

تتعلق الحركة في شعر المرأة عند الأعشى بمظاهر جسدية متعددة: أول هذه المظاهر هو الحركة المرتبطة باللهو والشهوة، وقد تمثلت في ركض الجواري (الغانيات) وتمايلهنّ وانتنائهنّ، أما المظهر الجسدي الثاني للحركة فارتبط بالمشي المتثاقل البطيء لامرأة مخصوصة بالوصف ومعروفة الاسم (كهربية وقتيلة...)، وليست شائعة كما في الحالة الأولى، أما المظهر الثالث فهي الحركة الجسدية المقترنة بالظعائن مجتمعة أثناء سيرها وحثها وحركة أجسادها فوق الحدوج، بالإضافة إلى وقوفها وتوديعها وإتلاع أعناقها للنظر إلى الذات المتكلمة.

فيما يختص بالمظهر الأول للحركة، نجد أن حركة الجسد بوصفها ممثلاً يحيل إلى وجود حياة لاهية عابثة عند النساء الغانيات وقد أضفن إلى صوت النص شعوراً بالشباب والحيوية، خاصة أن أغلب صور هذا المظهر الحركي كانت استدعاء بطريق الذكرى للأيام الماضية؛ أي ذكرى الشباب وصبوته، حيث يقول الأعشى: (٢)

٤٧. وَالْبَغَايَا يَرْكُضْنَ أَكْسِيَةَ الْإِضْنِ رِيحٍ وَالشَّرْعَبِيُّ ذَا الْأَتِيَالِ

فالركض (٣) ممثل لساني يحيل إلى دلالة مباشرة متعلقة بتحريك الرجل في سرعة، وقد اقترن الركض (تحريك الرجل) بالبغايا (الإماء الجواري) التي وهبها الأسود بن المنذر إلى المتكلم وقد ارتدين أكسية الحرير الرقيقة، فدل الركض على (حركة الرقص) التي تصاحب

(١) بنكراد، (سعيد): السيميائيات، مفاهيمها وتطبيقاتها، مرجع سابق، ص ص ٢١٠-٢١١.

(٢) ديوان الأعشى: مصدر سابق، ق ١، ص ٥٩.

(٣) انظر: ابن منظور: لسان العرب، مادة (ركض): ركض الذئبة: ضرب جنبيها برجله، وقد ركض الرجل إذا فرّ وعدا، وركض الأرض والثوب: ضربهما برجله، والمرأة تركض ذبولها برجليها إذا مشت، والركض: تحريك الرجل.

القِيَان في هذا السياق، " والرقص كان ضروريا في المراحل الأولى لتطور الوعي بواسطة الجسد؛ وسيلة التعبير الأولى والوحيدة حين ذاك، وذلك لغياب اللغة " (١).

وللركض (الرقص) فضاء زمني محدد في شعر الأعشى، حيث يقول: (٢)
١١. يَرْكُضْنَ كُلَّ عَشِيَّةٍ عَصَبَ الْمُرَيْشِ وَالْمَرَايِلِ
لا تكون حركة الرقص إلا (ليلا)، وقد ارتبطت الحركة بالقينات في اهتزاز الثياب المزينة بالريش والصور فوق أجسادهن، وهذا ما يشيع عامل الترف واللهو عند واهب هذه الجواري وهو مسروق بن وائل، وبهذا ندرس " الإحياءات الاجتماعية لسيمائيات غير لسانية " (٣) كحركة الجسد وتداعياته ضمن مجتمع وثقافة وسباق معين، " إن الجسد واقعة اجتماعية ومن ثم فهو واقعة دالة " (٤)

ويقترن ركض الجواري بمجلس الشراب، ليشيع الأعشى عناصر اللهو والمتعة وليستحث قيس بن معديكرب على مزيد من العطاء والبذل، حيث يقول: (٥)
٥. وَلَقَدْ شَرِبْتُ الْخَمْرَ تَرَّ كُضُّ حَوَلَتَا ثَرَكِ وَكَابُلِ

ولا ينسى الأعشى ندماءه من أهل اللذة واللهو والبذل، وذلك في قوله: (٦)
٢٢. ثُمَّ رَاحُوا مَغْرِبَ الشَّمْسِ إِلَى قُطْفِ الْمَشْيِ قَلِيلَاتِ الْحَزَنِ
فتعبير (قطف المشي) ممثل لسانی يدل على البطء في المشي، والقطف: ضرب من مشي الخيل (٧)، وهذه المعاني تحيل إلى دلالة الإبطاء مع تكاسل، يضاف إليها شيء من مشي الخيل في ارتباطه بالخيل، فتعبير (قطف المشي) فعل حركي شكل انزياحا استبداليا كناية

(١) مفلح، (فصل): القربان في تطور الوعي والجسد، ط١، دار البناييع، دمشق - سوريا، ٢٠٠٣م، ص ١٣-١٤.

(٢) ديوان الأعشى: مصدر سابق، ق٧٠، ص ٣٨٩.

(٣) كوكي، (جان كلود): السيميائية، مدرسة باريس، مرجع سابق، ص ١٦٥.

(٤) بنكراد، (سعيد): السيميائيات، مفاهيمها وتطبيقاتها، مرجع سابق، ص ٢١٥.

(٥) ديوان الأعشى: مصدر سابق، ق٧٦، ص ٣٩٧.

(٦) المصدر نفسه، ق٧٨، ص ٤٠٩.

(٧) انظر: ابن منظور: لسان العرب، مادة (قطف).

عن موصوف وصفة، والموصوف هو (النساء)، والصفة هي تكاسلهن في المشي مع الخيلاء، وبهذا يكون تعبير (قطف المشي) قرينة سيميائية تحيل إلى النساء المتكاسلات في مشيهن...

أما حركة التمايل في جسد المرأة فتظهر في شعر الأعشى وقد شبهها بالرجل النشوان السكر، حيث يقول: (١)

٦. كَتَمْتُ لَ النَّشْوَانَ يَسْرُ فُلٌ فِي الْبَقِيرَةِ وَالْإِزَارَةِ

فوجه الشبه ما بين تمايل جسد المرأة وجسد السكران متعدد، وأبرز الدلالات هي الميل دون إرادة، فالجسد يُمال به رغما عن صاحبه، بالإضافة إلى دلالة الليونة في الجسد بما يسمح له بحرية الحركة في التمايل، وكل ذلك ناتج عن سمن هذا الجسد الذي لا تستطيع صاحبه السيطرة عليه.

ويقترن التمايل بحركة الانثناء في قول الأعشى: (٢)

١٤. وَإِذَا تَنَازَعَكَ الْحَدِيثُ ثَبَّتْ وَفِي السُّفْسُفِ الزُّورَةَ

فالانثناء هنا ممثل حركي يحيل إما إلى انثناء الدلال أو انثناء الإعراض، والسياق يختار الدلالة الثانية وهي (انثناء الإعراض)، فحركة جسد المرأة لغة ثانية تشير إلى الإقبال أو الإدبار، إلى الحب أو الكره، إلى النشوة والشباب، وإلى الخصب والحياة...، ولكل حركة معنى خفيا أو هاجعا... وتتكلم الأعضاء بلغة خاصة لا تعبر عنها الكلمة" (٣).

تتجمع دلالات متعددة في عنصر الحركة، من سمن وتمايل وميل، حيث يقول الأعشى: (٤)

١٠. وَإِنْ هِيَ نَاعَتْ تُرِيدُ الْقِيَامَ تَهَادَى كَمَا قَدْ رَأَيْتَ الْبَهِيرَا

إن فكرة إمالة ردفها جسدها هو ما يشغل بال المتكلم، وحرفا الباء والألف في الفعل والاسم من الجملة الحالية (تريد القيام) ولدا شعورا بحال المرأة عند قيامها بصعوبة وبعد جهد، والباء والألف حرفان مجهوران لينان بعيدا الغور في الحلق يوحيان بمدة زمنية يستغرقها القيام. وميل الجسد وتهاديه ليس في حال إرادتها القيام فقط، بل نجد التهادي

(١) ديوان الأعشى: مصدر سابق، ق ٢٠، ص ٢٠٣.

(٢) المصدر نفسه، ق ٢٠، ص ٢٠٣. ازور: عدل وانحرف.

(٣) زيعور، (علي): اللاوعي الثقافي ولغة الجسد...، مرجع سابق، ص ٦٦، ص ٦٧.

(٤) ديوان الأعشى: مصدر سابق، ق ١٢، ص ١٤٣. تهادي: تتمايل في مشيتها. البهير: الذي انقطعت أنفاسه من شدة العدو أو بعد مجهود عنيف.

والتمايل مستمرا حتى بعد اعتدال قامتها، بصاحب ذلك علامة سيمائية حركية ترتبط بسرعة التنفس الذي يجعل من صدر المرأة مضطربا متحركا بسبب اللهاث، ومؤديا إلى انقطاع النفس بسبب الإعياء، ومن ثم ضعف الحركة والمشي، إنها لوحة حركية مكتملة لجسد هذه المرأة.

تلجأ المرأة إلى حركة التمايل في جسدها لتزيد من فتنتها وإغوائها للذات المتكلمة، "فالمظهر الجسدي في وجوده الحركي مدخل الكائن إلى الوجود في صبغته الشخصية والاجتماعية..."^(١)، حيث يقول الأعشى: (٢)

٢١. تَهَالِكُ حَتَّى تُبْطِرَ الْمَرْءَ عَقْلَهُ وَتُصْنِي الْحَلِيمَ ذَا الْحَجَى بِالنَّقْلِ

فلا تكتفي هذه المرأة بصفاتها الخلقية المثالية في جسدها بكافة أعضائه وما تأثيره في الحواس كما رأينا ذلك في ثنايا الدراسة، بل تلجأ إلى فعلي (تهالك والنقل) وهما ممثلان دالان على الحركية، حركة المرأة في تمايلها أثناء مشيتها في تنهيتها وتقلبها وتكسرها مع تزيينها وحسن تبعها للرجل (٣)، وهو ما يؤدي إلى موضوع إفقاد العاقل لعقله وتجعل منه صبًا عاشقا متدللا، وهذان الفعلان الحركيان علامتان سيميائيتان تدلان على الموت والقتل والهلاك، ففقدان العاقل لعقله وصبوته يشكلان رديفا ممثليا للموت بمعناه المجازي، وهذا سبب ذكر صوت النص لتعبير (صحا القلب) في بداية النص، وكأنه بتلك البداية ينفي عن ذاته التعلق بالمحبة تعلقا يؤدي به إلى الهلاك، وخاصة إذا علمنا أن من معاني القلب (العقل)؛ حيث قال الله تعالى: { أَلَمْ يَسِيرُوا فِي الْأَرْضِ فَتَكُونْ لَهُمْ قُلُوبٌ يَعْقِلُونَ بِهَا } (سورة الحج آية ٤٦)، حيث حل القلب محل العقل.

وبطء المشي عند المرأة يضيف على جسدها حسنا مقترنا بالمهابة، حيث يقول الأعشى: (٤)

٢. غَرَاءُ فَرَعَاءُ مَصْفُوقٌ عَوَارِضُهَا تَمْشِي الْهُوَيَى كَمَا يَمْشِي الْوَجِي الْوَجِلُ

يصف المتكلم حركية جسد المرأة المتثاقل الكامن في مشيتها الهون الساكنة، وتحيل هذه الممثلات إلى حركة الشمس ببطئها وهيبتها التي أخذت بلب الإنسان ومشاعره، إذ تبدو حركة الشمس حركة بطيئة في رفق وسكون، ويقرن المتكلم هذه المشية بالأرض الموحلة، فيجعل

(١) الزاهي، (فريد): النص والجسد والتأويل، ط، أفريقيا الشرق، بيروت - لبنان، ٢٠٠٣م، ص ١٥٨

(٢) ديوان الأعشى: مصدر سابق، ق ٧٧، ص ٤٠٣. البطر: بمعنى الدهش والحيرة. الحليم: العاقل الرزين. تصببه: تفتته. الحجى: العقل.

(٣) انظر: ابن منظور: لسان العرب، مادتي (هلك / قتل).

(٤) ديوان الأعشى: مصدر سابق، ق ٦، ص ١٠٥. الوجي: الذي حفي قدمه أو حافره.

من المشهد كله علامة أيقونية تصويرية، شبه فيها مشي المرأة الهويلي بمشي الرجل الحفسي الذي يشتكي أخمص قدميه وقد علق في الطين الموحل، بما يحيل إلى المائية والخصوبة الأرضية. ولكن لماذا حضر العنصر المائي؟ هذا ما يجيب عنه قول الأعشى في البيت الذي يليه متابعا حركية مشي المرأة، يقول: (١)

٣. كَانَ مِشْيَتَهَا مِنْ بَيْتٍ جَارَتْهَا مَرُّ السَّحَابَةِ لَا رَيْتَ وَلَا عَجَلَ

إذ يلتفت صوت النص الأنظار إلى سيميائية الجسد في حركية الهويلي المرتبطة بالسحاب، ونلاحظ أنه جعل الحركية ومر السحاب بمنزلة الشيء الواحد غير المنفصل، بحيث قدم أداة التشبيه (كان) على المشبه، ولم يفصل بين المشبه والمشبه به فاصل، ولا يُسمى الغيم سحابا إلا إذا حمل المطر (٢)، والسحابة بحملها للمطر تمر رويدا هينة بسبب ثقلها، فهي محملة بالخصب والإنبات... وكلها علامات دالة تحيل إلى المائية والارتفاع والخصوبة في مستواها السيميائي التداولي، بالاستعانة بالمؤول الدينامي الذي نبع من المستوى الدلالي الدال على سمن الجسد الموصوف، فهو انزياح استبدالي كنائي دال على صفة السمن والضخامة لهذه المرأة التي تحيل إلى فكرة الخصوبة، ومن ثم الدلالة على الحياة.

ونجد أن الانزياح الاستبدالي (الكنائية) في إيراد حركية الموصوف (مشي المرأة المتأفل) للدلالة على صفة (السمن) هو مؤشر سيميائي (قرينة)، بحيث يجاور الموصوف الصفة ويحيل إليها. أما تطور الدلالة إلى فكرة (الخصوبة والحياة) فيجعل من هذا الانزياح رمزا سيميائيا يمثل قانونا عرفيا كامنا في الموصوف (المرأة) يحيل إلى رمزيتها الدالة - في نطاق السيرورة التدلالية - على فكرة (الخصوبة والحياة).

ولكي يبعد الأعشى فكرة النحافة عن جسد المرأة جعلها ترتج (تتحرك وتضطرب) في مشيتها، وذلك في قوله: (٣)

١٠. نَيْفًا كَغُصْنِ الْبَانِ تَرْتَجُ إِنْ مَشَتْ دَيْبَ قَطَا الْبَطْحَاءِ فِي كُلِّ مَتَهَلٍ

ولتعميق موضوع الحركية الإغوائية في هذه المرأة وجسدها يجعل منها علامة أيقونية في إحالتها إلى مشية طائر القطا الثقيلة بجامع الشبه القائم في موضوع (المشية المتأفلة)، " فالجسد المؤنث لا يمشي بوصفه جسدا طبيعيا بل إنه (يتنثنى ويتأود ويرفل)، وهذه المفردات

(١) ديوان الأعشى: مصدر سابق، ق٦، ص١٠٥.

(٢) انظر: ابن منظور: لسان العرب، مادة (سحب).

(٣) ديوان الأعشى: مصدر سابق، ق٧٧، ص٤٠٣.

تخصصها اللغة لمشية الحسنات اللواتي يمشين مشي القطاة إلى الغدير... (١)، ويعزز هذه المشية بحكاية الصوت (ذبّ ذبّ...) (٢) الناتجة عن مشية طائر القطا التي تشبه مشية المرأة، ويقرن ذلك كله بالأرض المستوية وما فيها من مائية عذبة الورود (منهل)، وبهذا يضيف على جسد المرأة عناصر الخصب والمائية والحياة، والعلو والحسن.

تظهر نرجسية ذات المتكلم مرتبطة بإشراف النساء للنظر إليه، وذلك في قول الأعشى: (٣)
٩. فَلَمَّا الدَّرَكْتُ الْحَيَّ أَتْلَعُ أَنْسٌ كَمَا أَتْلَعْتُ تَحْتَ الْمَكَائِسِ رَبْرَبُ
شكلت النساء الطاعنة — وقد اتلعن أعناقهنّ بالنظر إلى المتكلم — حركة سيميائية تحيل إلى حسن هذه النساء وقد رفعن رؤسهنّ وسمونَ برقابهنّ الطويلة للنظر إلى المتكلم الذي أضفى على نفسه الهيبة والبهاء في تطلع هذه الأوانس التي توحى بالطمأنينة وطيب النفس، وقد شبههنّ بقطيع البقر الوحشي بجامع البياض والحسن، ونجد أن هذه السكينة في نفس المتكلم قد جاءت والنساء ما زالت في الديار (مستقرة) قبل الارتحال الذي يولد الألم والشوق..

وهذا ما يقود للحديث عن حركية جسد المرأة الطعينة، حيث يقول الأعشى: (٤)
٣. جَاعِلَاتِ جَوَزَ الْيَمَامَةِ بِالْأَشْنِ سَمْلٌ سَيْرًا يَحْثُنُهُنَّ انْطِلَاقُ
فحركية الطعائن علامة سيميائية تشير إلى ابتعاد عناصر الخصب والحياة عن الذات المتكلمة، وما سير هذه الطعائن وانطلاقها إلا إيذاناً بالقحط والجفاف الذي حل في ديار الشاعر (أرض القبيلة)، بما يستدعي عملية ارتحال طلباً لمواطن الغيث، ولهذا فالطعينة الراحلة (٥) قرينة سيميائية تجاور عناصر الجذب، ولكنها في الوقت نفسه مؤشر على إرادة الحياة في البحث عن عناصر الخصب والرواء، وما سرعة الطعائن وحثهن على الانطلاق إلا دليل على

(١) الغزامي، (عبدالله): ثقافة الوهم...، مرجع سابق، ص ٥٣. ألا يمكن عد مفردات كالتأود مفردات طبيعية وليست تصنعاً في مشية المرأة؟ أما غير الطبيعي فهو التهالك في المشية إلى درجة يغدو فيها الأمر خارجاً عن الطبيعي والمألوف، أي أنه تجاوز عن حد الاعتدال والعرف الاجتماعي.

(٢) انظر: ابن منظور: لسان العرب، مادة (ذب) (دب).

(٣) ديوان الأعشى: مصدر سابق، ق ٣٠، ص ٢٥١. أدرك: لحق. أتلت: رفعت رؤوسها. أنس: جمع أنسة وهي الطيبة النفس. المكائس: جمع مكنس (اسم مكان) وهو مولج الوحش من الظباء وبقر الوحش تستكن فيه من الحر. الربرب: القطيع من بقر الوحش.

(٤) المصدر نفسه، ق ٣٢، ص ٢٥٩.

(٥) هناك من يرى أن رحلة الطعينة هي نفسها رحلة الشمس المعبودة، انظر: ابنان، (محمد علي موسسى): شرائح القصيدة الجاهلية في النقد العربي الحديث، رسالة دكتوراة، جامعة اليرموك - الأردن، ٢٠٠٤م، ص ١١٠ وما بعدها، والرأي لعلي البطل.

السعي إلى مكامن الحياة، وبهذا ترتقي الطعائن لتكون علامة رمزية تعارف عليها الشعراء في مجتمع ما قبل الإسلام بفعلها الحركي الدال الذي يحيل إلى (الحياة المرجوة المأمولة).

يصف الأعشى الأظعان في استعدادها للرحيل وحال النساء على الجمال وهن ناعسات الطرف، ويصف ما يرتدينه من حرير ورقيق الثياب، إلى أن يصل بنا لوصف حركتهن السيمائية في قوله: (١)

٥. وَحَثْنُ الْجَمَالِ يَسْنَهْنُ يَالْبَا غَزَ وَالْأَرْجَوَانِ خَمْلَ الْقَطِيفِ
إن حركية جسد الطعينة فوق الجمال (الذكور) الشديدة البازلة التي بلغت أقصى قوتها يحيل مباشرة إلى فكرة (الخصوبة)؛ إذ إن ركوب الطعينة (الأنثى) على الجمل (الذكر) يستدعي هذا التأويل، بالإضافة إلى الحركية من الجسد الأنثوي اللين الذي يسحق ما تحته من خمل القطيف، فالثياب الرقاق التي ترتديها الطعينة وقد سبغت باللون الأرجواني الأحمر (لون الدم) يشكل فعلا إخصابيا يجمع دلالات الموت والحياة في الوقت نفسه، فالموت متمثل بالعلامة اللونية والديار المجدية، والحياة متمثلة بالطعينة نفسها، فقد أصبح جسد الطعينة قربانا تطلب القبيلة الراحلة فيه و/أو منه الحياة والأمان والاطمئنان والسكينة والاستقرار، فالطعينة هنا رمز سيميائي في مستواه السيميائي التداولي يحيل إلى فكرة (الحياة).

يبدو مما سبق من مقاطع شعرية أن المعجم الدلالي للحركة يستمد حقوله الدلالية من المشي، والرقص، والارتحال.

فمن الألفاظ والعبارات التي تقع ضمن الحقل الدلالي (للحركية)، مما يشتمل عليه المعجم السيميائي لمشي المرأة ورقصها وارتحالها عند الأعشى: البغايا يركضن/ يركضن كل عشية/ تركض حولنا/ قطف المشي/ تميل النشوان/ ثنت/ ناءت/ تهادى/ تهالك/ تمشي الهوينى كما يمشي الوجي الوحل/ مشيتها كمر السحابة/ ترتج إن مشت/ ديبب القطا/ أتلع أنس/ سيرا يحثهن انطلاق/ حثن الجمال/ يسهكن خمل الخطيف.

(١) ديوان الأعشى: مصدر سابق، ق ٦٣، ص ٣٦٣.

إن الحقل الدلالي السابق يعد ممثلاً لسانيا يشكل البنية الدلالية المجردة لحركة المرأة،
والفرضية الاستكشافية المدارية الأولية للدلالة النصية، هي أن حركة المرأة علامة سيميائية
دالة على النشوة والشباب، والإغواء والنهوض، والحسن والخصوبة، والحياة وانتفاؤها، والسكينة
والاستقرار.

المبحث الرابع: سيميائية اللون والرائحة في شعر المرأة عند الأعشى

بالإضافة إلى العلامات اللونية والشمية التي تطرقت إليها الدراسة في المحاور السابقة في تعلقها بالأسنان والشعر والوجه... إلخ يظهر هنا اللون والرائحة في ارتباطهما بالجسد في صورته المكتملة دون تخصيص لعضو محدد منه. " واللون بطبيعته التشكيلية ... يشتغل بوصفه لعبة سيميائية دائمة الحراك والتشظي والإشعاع والتأثير والإنتاج، تسعى دائما إلى إنتاج معنى خفي موارد احتمالي تخيلي زئبقي... متعدد، قابل للقراءة والتأويل (١). ولا تقل الرائحة بوصفها علامة تعبيرية إشعاعا وتأثيرا وفاعلية وإحياء عن اللون، من حيث ارتباط الرائحة بالجسد الإنساني الذي يستجلب رائحة النبات خاصة؛ محاولا التغطية على شيء من الكامن الطبيعي فيه.

يعد اللون الأبيض أبرز العلامات اللونية الممثلة لجسد المرأة في شعر الأعشى، فلا يرد ذكر المرأة على إطلاقها من جارية أو قينة أو طعينة... إلا وترتبط باللون الأبيض على نحو من الأنحاء، يليه اللون الأصفر، فالمرأة عند الأعشى غراء بيضاء حوراء تبهج، مطلية بالمسك والزعفران الذي يجعل من جسدها أصفر اللون، وهي درة زهراء أو مرجانة أخرجها الغواص من صدفاتها التي حفظتها في أعماق البحر من الطين...

فاللون الأبيض لجسد المرأة في شعر الأعشى علامة سيميائية تحيل إلى دلالات متعددة وفق سياقها النصي، ومن ذلك قول الأعشى: (٢)

١٣. بَيْضَاءُ جَمَاءُ الْعِظَامِ لَهَا فَرَعٌ أَثْنَيْتُ كَالْحَيْالِ رَجُلٌ

فبعد أن شبه المرأة بالطبي الصغير يسترسل المتكلم في المشبه به، ومن ثم يرجع إلى المشبه (المرأة) ليصف لون بشرتها الأبيض الذي يوافق لون الظبية وغلها، فاللون الأبيض علامة ملازمة لجسد المرأة في شعر الأعشى.

(١) جواد، (فاتن عبد الجبار): اللون لعبة سيميائية، بحث إجرائي في تشكيل المعنى الشعري، ط١، دار مجدلوي، عمان - الأردن، ٢٠٠٩م، ص ٨.

(٢) ديوان الأعشى؛ مصدر سابق، ق ٥٢، ص ٣٢٥. جماء العظام: كثرة اللحم على عظامها.

ولا ينسى الأعشى لهوه وصباه مع الغواني البيض، وقد خص علامة البياض دون غيرها من العلامات دالا بها على المرأة الحسنة وفق معايير الجمال عند المتكلم ومجتمعه. حيث يقول: (١)

١٧. مِنْ كُلِّ بَيْضَاءٍ مَمْكُورَةٌ لَهَا بَشَرٌ نَاصِعٌ كَاللَّبَنِ

فلا يكتفي بإيراد العلامة اللونية (بيضاء)، بل يعززها بتخصيص هذا اللون في الجلد؛ حتى لا يدع للمتلقي أي فرصة للشك فيما يقوله، فهي بيضاء اللون، جلدها ناصع البياض كاللبن، إنها خالصة البياض، صافية الأديم، وفضلا عن ذكره صفة (ناصح) وهو الخالص الصافي من أي لون، وأكثر ما يقال في البياض (٢)، ويستحضر صوت النص (اللبن) الأبيض الخالص مشبها بياض هذه المرأة به؛ ليحيل إلى إحياء بالولادة فالخصب التي تلازم اللبن.

واللون الأبيض بما يشتمل عليه من نورانية وضياء يؤثر على النفس فيبهجها، حيث يقول الأعشى: (٣)

١٤. غَرَاءُ تُبْهِجُ زَوْكُهُ وَالْكَفُّ زَيْنَهُ خَضَابُهُ

إن اللون الأبيض في هذا السياق علامة سيميائية تحيل إلى انشراح الصدر في نفس الناظر إليه، ولهذا قدم الأعشى اللون الأبيض في جسد المرأة على غيره من الصفات حيث يقول: (٤)

٢. غَرَاءُ فَرَعَاءُ مَصْفُوقٌ عَوَارِضُهَا تَمْشِي الْهُوَيْنَى كَمَا يَمْشِي الْوَجِي الْوَحِلُ

فباستطاعته أن يقول: (فرعاء غراء) دون أن ينكسر الوزن الشعري، ولكنه أثار اللون الذي يعطي البهجة والسرور على (الطول في الجسد أو الشعر الأسود)، هذا بالإضافة إلى تقديم العلامة اللونية (غراء) على غيرها من العلامات الجسدية على مستوى القصيدة كاملة.

ويستعير الأعشى الطبية الأدماء لتكون أيقونة موافقة للمرأة، وذلك في قوله: (٥)

١٢. ظَنِيَّةٌ مِنْ ظَبَاءٍ وَجَرَةٌ أَدَمًا عٌ تَسْفُ الْكَبَاثُ ثَخَتَ الْهَدَالِ

(١) ديوان الأعشى: مصدر سابق، ق٢، ص٦٧. الممكورة: الممثلة الأعضاء من اللحم مع دقة العظام.

(٢) انظر: ابن منظور: لسان العرب، مادة (نصح).

(٣) ديوان الأعشى: مصدر سابق، ق٥٤، ص٣٣٧. الزول: العجب، وهذا زول من الأزوال أي عجب من المعائب، والزول كذلك الشخص، والخفيف: الظريف القطن.

(٤) المصدر نفسه، ق٦، ص١٠٥.

(٥) المصدر نفسه، ق١، ص٥٣. الأدم: ظباء طويلة الأعناق بيضاء البطون سمراء الظهر. الكباث: ثمر الأراك. الهدال: ما تهدل من الغصون واسترسل.

فالظبية علامة أيقونية سيميائية شكلت انزياحا استعاريا أحال إلى شخص المرأة، والبياض والسمرة في الظبية الأدماء علامة حسية لونية سيميائية شكلت عناصر الشبه الجامعة؛ فربما تكون سُمرة الظهر أيقونة لونية لشعر المرأة، وبياض البطن أيقونة لونية للجسد نفسه.

فاللون الأبيض شائع في عناصر طبيعية متعددة؛ نباتية وحيوانية وبحرية وسماوية... فمن العناصر النباتية في شعر الأعشى نجد الأزهار، ومن العناصر الحيوانية نجد الطباء والغزلان واللبن والبيض، ومن العناصر البحرية نجد اللؤلؤ، ومن العناصر السماوية نجد الشمس والنجوم...، ولم تغب هذه العناصر مجتمعة عن بال الأعشى في وصفه للون جسد المرأة، بل كانت ظاهرة شاخصة في العلامات اللفظية وما تستدعيه من مضامين ظاهرة في بنيتها أو مضمرة، إذ يقول الأعشى وقد أضفى على جسد المرأة بياض اللون: (١)

٦. أَوْ بَيِّضَةٌ فِي الدَّعْصِ مَكْنُوتَةٌ أَوْ دُرَّةٌ شَيِّقَتْ لَدَى تَاجِرٍ

فقد استعار البيضة للمرأة البيضاء المخدرة المخبوءة في بيتها، لتكون ذات بشرة صافية نقية لم تثل منها حرارة الشمس ولا برد الشتاء، بالإضافة إلى استعارة الدرة البيضاء المجلوة للمرأة البيضاء عالية القيمة والمنزلة، فـ(البيضة والدرة) علامتان سيميائيتان تحيلان إلى اللون الأبيض الصافي النقي، وهما أيقونتان أضيفتا إلى جسد المرأة فمحتاها صفاء وبياضا ناصعا يحيلان إلى صغر السن والحسن في آن معا. " فالمرأة دائما... رمز للغالي والنفيس، للذهب واللائي والجواهر والحلي الثمينة، للدرة... للجوهر والعطر... رمز لكل الأشياء الفخمة الغالية ثمنا وقيمة، أو معلى ووظائف " (٢)

يكمل الأعشى موضحا هوى النفس عند ذات المتكلم الذي شغف قلبه بالبيض في قوله: (٣)

٧. يَشْتَفِي غَلِيلَ النَّفْسِ لَا بِهَا حَوْرَاءَ تُصْنِي نَظَرَ النَّاطِرِ

٨. لَيْسَتْ بِسَوْدَاءَ وَلَا عِنْفَصَ تُسَارِقُ الطَّرْفَ إِلَى الدَّاعِرِ

فلا يذهب غليل نفسه إلا باللهو مع المرأة الحوراء نقية اللون صافية الجلد (٤) التي تخطف لبَّ الناظر إليها، واللون الأبيض يستدعي ضده الأسود الذي يبعد صوت السنن حضوره بوصفه علامة سيميائية على القبح، ولهذا ينبغي أن تكون المرأة ذات لون أسود يحيل إلى قلة

(١) ديوان الأعشى: مصدر سابق، ق١٨، ص١٨٩. الدعص: كثيب الرمل. شيفت: جلبت.

(٢) زيعور، (علي): التحليل النفسي للخرافة والمتخيل والرمز، مرجع سابق، ص١٨٠.

(٣) ديوان الأعشى: مصدر سابق، ق١٨، ص١٨٩. عنفص: بذية قليلة الحياء. الداعر: الخبيث والفاسق.

(٤) انظر: ابن منظور: لسان العرب، مادة (حور).

الحياة في المرأة مع البذاءة وعدم غض الطرف عن الرجال. يظهر أن اللون الأبيض في المرأة يجعلها مطلوبة من الرجال، وعلى الضد من ذلك، فاللون الأسود يجعلها طالبة لهم.

يُكَلَّى الأعشى عن النساء في شعره بالبيض، سواء أكن جواريا أم غوانيا، حيث يقول: (١)
٢٠. وَالْبَيْضُ قَدْ غَسَتْ وَطَالَ جِرَاؤُهَا وَتَشْنَانٌ فِي قَسْنٍ وَفِي أَدْوَادِ
فلفظة البيض انزياح استبدالي كنائي، حيث استبدل لفظة البيض بالنساء البيض، فذكر الصفة (البياض) وأراد الموصوف (النساء)، فالبياض في المرأة مؤشر سيميائي يجاور جسدها ويقترن به اقترانا دائما دالا على الحسن، فإذا غاب البياض غاب الحسن، ولا يحضر الحسن إلا بحضور البياض.

ولا ترتبط العلامة اللونية البيضاء بجسد المرأة الحسناء فقط، حيث يقول الأعشى: (٢)
١٤. وَسَوْفَ يُعْقِبُنِيهِ إِنْ ظَفِرَتْ بِهِ رَبٌّ كَرِيمٌ وَيَبِضُّ ذَاتُ أَطْهَارِ
فقوله (بيض ذات أطهار) قرينة سيميائية تحيل إلى النساء الحرائر الطاهرات العفيفات الكريمات اللواتي يلدن الرجال الكرماء، فلا يعقبن إلا بالولد النجيب.

يتماهى لون جسد المرأة مع الحلي الطبيعي، حيث يقول الأعشى مشبها المرأة بالدرة: (٣)
٩. كَأَنَّهَا دُرَّةٌ زَهْرَاءُ أَخْرَجَهَا غَوَاصٌ دَارِينٌ يَخْشَى دُونَهَا الْغُرَقَا
إنها جوهرة ثمينة، ولؤلؤة عظيمة، يضحي الغواص بحياته في سبيل الحصول عليها، فهي درة زهراء تجمع بين علامتين لونيتين هما البياض والاحمرار، وتحيل هذه العلامة السيميائية في مستوياتها المضمونية المضمرة وإيحائها إلى كوكب الزهرة المضيء اللامع، وتحيل أيضا إلى الكواكب الدرية الثاقبة المضيئة، وكلها ذات علامة لونية واحدة هي (البياض)، ولا ننسى الاشتقاق اللغوي للدرة المأخوذة من الدر، من در اللبن الأبيض الناصع اللون.

(١) ديوان الأعشى: مصدر سابق، ق ١٦، ص ١٨١. الجراء: مصدر من الجارية، تقول: جارية بينة الجراء. الفن: العبد الذي ملك هو وأبواه. الأدواد: جمع ذود (يفتح فسكون) وهو القطيع من الثلاثة إلى العشرة.

(٢) المصدر نفسه، ق ٢٥، ص ٢٣١.

(٣) المصدر نفسه، ق ٨٠، ص ٤١٧.

وتتقرن الأطعمة بالؤلؤ اللامع المضيء وقد أخرجها الخواص للتو من أصدافها، حيث يقول الأعشى: (١)

٢٥. مِنْ كُلِّ مَرْجَانَةٍ فِي الْبَحْرِ أَخْرَجَهَا عَوَّاصُهَا وَوَقَاهَا طَيْتُهَا الصَّدْفُ
فهي مكنونة محفوظة في البحر أولاً، وفي الصدفة ثانياً؛ لتظهر علامتها اللونية البيضاء الزاهرة اللامعة، وقد جاء الأعشى بهذه الأيقونة (المرجانة/الدرة)؛ ليظهر الضد الذي آلت إليه النساء الظاعنة بعد أن كست الغبرة والخوف وجوههن.

ويظهر بياض الجسد مع اصفراره في تغير لونه بين ضحوة وعشية دالا على الرائحة الطيبة في قول الأعشى: (٢)

٣. بَيِّضَاءُ ضَحْوَتُهَا وَصَفَاءُ رَأَى الْعَشِيَّةَ كَالْعَرَارَةِ
لقد جعل المتكلم من المرأة رمزا سيميائيا للشمس (٣) الكونية، فضحوتها بيضاء منيرة، وعشيتها صفراء الزوال، وفي كلتا الحالتين بهجة وسرور وانسراح للقلب والصدر، ويمكن حصر أفق التلقي في نطاق مضمون شبه مباشر دال على بياض الجسد في الضحى عندما يكون مجردا من أي إضافة، أما اصفراره فيكون بالتطبيب بالمسك والزعفران، وقد شبه علامتي (البياض والصفرة) بتحول نبات العرارة وتقلب ألوانه، بالإضافة إلى أنه نبات طيب الرائحة (٤).

وتتضافر العلامة اللونية مجددا في جسد المرأة عند الأعشى بقوله: (٥)
٢٠. وَرَادِعَةٌ بِالمِسْكِ صَفْرَاءُ عِنْدَنَا لِحَسِّ الثَّدَامَى فِي يَدِ الدَّرْعِ مَقْنَقُ
وقد أضفى الجناس غير التام بين (راديعة/درع) تقاربا بين شطري البيت وترابطا معنويا في دلالة كل منهما على معنى (التغطية)، فردع المسك على الجسد هي تغطية له ليصبح أصفر اللون طيب الرائحة، إن المسك والصفرة علامتان سيميائيتان تحيلان إلى المرأة الحسنة ذات الرائحة الطيبة.

(١) ديوان الأعشى: مصدر سابق، ق ٦٢، ص ٣٦١.

(٢) المصدر نفسه، ق ٢٠، ص ٢٠٣.

(٣) انظر: سلمان، (كمال فواز أحمد): الشمس في الشعر الجاهلي، رسالة ماجستير، جامعة النجاح الوطنية - فلسطين، ٢٠٠٤م، ص ٥٣ - ١١٠.

(٤) انظر: ابن منظور: لسان العرب، مادة (عرر).

(٥) ديوان الأعشى: مصدر سابق، ق ٣٣، ص ٢٦٩.

ويصور الأعشى جسد المرأة كاملاً بوعاء الطيب، حيث يقول: (١)

٣٢. كَالْحَقِّقَةِ الصَّفَرَاءِ صَا لَكَ عَيْزُهَا بِمَلَابِهَا

فالحقة علامة أيقونية للمرأة التي أصبحت بلحمها وأعضائها مزيجاً من أخلاط الطيب كالعنبر والمسك والزعفران...، لتتحول إلى اللون الأصفر المضمخ بالمائية التي دل عليها (الملاب) وهو العطر السائل (٢)، وقد أصبح الملاب أيقونة ثانية يعادل دم المرأة ومائية جسدها، فامتزج وعاء الطيب بأخلاطه العطرية الجامدة مع الملاب السائل ليشكلاً معاً أيقونة لجسد المرأة رائحة ولونا وامتداداً. حيث " يتحول الجسد إلى كيان بلاغي بمجرد ما يتأطر بالتحولات التصويرية... إنه يغدو جسداً مثالياً ونموذجياً " (٣)، " فهدف التأويل السيميائي ليس الانشغال بالحقيقة والبحث عن المرجعيات، وإنما يسعى إلى تشكيل متعة التلقي من خلال اكتشاف الأبعاد الجمالية " (٤).

وتفخر ذات المتكلم بمواصلة جسد المرأة سواء أكان ذلك في الحاضر أم في ذكرى

الماضي (ذكرى الشباب)، حيث يقول: (٥)

٤. وَمِثْلِكَ مُعْجَبَةً بِالشَّبَابِ بِصَاكَ الْعَيْزِ بِأَجْسَادِهَا
٥. تَسْدِيئُهَا عَانَتِي ظَلَمَةً وَعَقْلِي عَيْنِ وَإِقَادِهَا

فالرائحة الطيبة في جسد المرأة علامة سيميائية تشير إلى أنها امرأة مرغوبة، وخاصة إذا جمعت إلى هذه العلامة علامات جسدية أخرى دالة على شبابها وصغر سنّها.

ويجمع الأعشى صفة الدّل في المرأة إلى طيب رائحتها بقوله: (٦)

٣. يَنْعُوبُ طَيْبِ أَرْدَائِهَا رَخَصَةَ الْأَطْرَافِ كَالرَّثَمِ الْأَعْنِ

وقد نسب طيب الرائحة إلى ثياب المرأة اللعوب مشكلاً انزياحاً كنانياً بوصفه مؤشراً سيميائياً، فالثياب المطيبة تحيل إلى ما يجاورها ويلازمها وهو جسد المرأة المطيب.

(١) ديوان الأعشى: مصدر سابق، ق ٣٩، ص ٣٠٥. الحقة: وعاء الطيب. الملاب: كل عطر سائل (فارسي معرب).

(٢) المصدر نفسه، ق ٣٩، ص ٣٠٥.

(٣) الزاهي، (فريد): الجسد والصورة والمقدس في الإسلام، مرجع سابق، ص ١٠٨.

(٤) ربابعة، (موسى سامح): آليات التأويل السيميائي، مرجع سابق، ص ٢٦.

(٥) ديوان الأعشى: مصدر سابق، ق ٨، ص ١١٩. صاك: لصق. تسده: ركبته وعلاه وتبعه.

(٦) المصدر نفسه، ق ٧٨، ص ٤٠٧. الأعن: الذي يخرج صوته من خياشيمه.

ويعمد الأعشى إلى تراسل الحواس، وقد " ظهر بوصفه إبداعا فنيا يلجأ إليه الشاعر تحت

تأثير التجربة التي يمر بها " (١) حيث يقول: (٢)

٨. حُلُوَّةُ النَّشْرِ وَالْبِدْيَةِ وَالْعِيسَى — لَأَتِ لَا جَهْمَةَ وَلَا عُلْفُوفَ

فالحلو علامة سيميائية ترتبط باللسان كما ترتبط بالعين، أما ارتباطها بالأنف فهو توسع وانزياح للعلامة تعطي معنى جديدا يربط رائحة الجسد بالذوق اللساني، ويجعل للرائحة الطيبة أثرا مبهجا سارا للعين، وقد امتدت الرائحة الطيبة للجسد في فضاءها الانتشاري لتشمل حواس متعددة هي (الذوق والبصر والشم)، وتجمعها في بوتقة الجسد الأنثوي بعلاماته التي يشملها النشر؛ من فم وأنف وأعطاف طيبة، وخاصة بعد النوم، فهذا حال جسد المرأة في شعر الأعشى بعد الاستيقاظ مباشرة من النوم، فكيف يا ترى حاله وقد أفلق وتقصد التطيب؟!.

ويستمر الأعشى في إعطاء صورة عن المرأة طيبة الرائحة بقوله: (٣)

١٣. إِذَا تَقَوُّمُ يَضُوعُ الْمِسْكُ أَصْوَرَةً وَالزَّنْبَقُ الْوَرْدُ مِنْ أُرْدَانِهَا شَمْلُ

فحركية (القيام) في الجسد علامة يتولد من ذاتها الرائحة الزكية الطيبة للمسك الذي ينتشر بنفحاته، فيصير المسك مؤشرا سيميائيا يجاور الجسد ويدل عليه، فإذا غاب الجسد غاب المسك، وإذا حضر الجسد حضر المسك، فالجسد أصبح جزءا من المسك ومحركة له وقرينا يجاوره ويمتزج فيه. كما أصبح الزنبق برائحته الطيبة مؤشرا سيميائيا يجاور أردان ثوب المرأة دالا على طيب رائحة الجسد، وقد نسب صوت النص الرائحة إلى الثوب كناية عن طيب رائحة الجسد نفسه.

يبدو مما سبق من مقاطع شعرية أن المعجم الدلالي للون والرائحة يستمد حقوله الدلالية من اللونين (الأبيض والأصفر)، وأخلاط الطيب النباتية كالزنبق والحيوانية كالمسك.

(١) الوصيفي، (عبدالرحمن محمد): تراسل الحواس في الشعر العربي القديم، ط١، مكتبة الآداب، القاهرة — مصر، ٢٠١٣م، ص١٧.

(٢) ديوان الأعشى: مصدر سابق، ق٦٣، ٣٦٣. النشر: الرائحة: البديهة: المفاجأة. العلات: الحصالات المختلفة. جهمة: غليظة. علفوف: جافية.

(٣) المصدر نفسه، ق٦، ص١٠٥. الأصورة: جمع صُور، وهو الوعاء الذي يحرق فيه المسك. الزنبق: نبات له زهر طيب الرائحة. شمل: منتشر.

فمن الألفاظ والعبارات التي تقع ضمن الحقل الدلالي (للون)، مما يشتمل عليه المعجم السيميائي للون المرأة عند الأعشى: بيضاء/ بشر ناصع كاللبن/ غراء/ طيبة أدماء/ بيضة/ درة شيفت/ حوراء/ ليست بسوداء/ البيض/ درة زهراء/ مرجانة/ بيضاء ضحويتها/ صفراء العشية/ صفراء.

ومن الألفاظ والعبارات التي تقع ضمن الحقل الدلالي (لرائحة)، مما يشتمل عليه المعجم السيميائي لرائحة المرأة عند الأعشى: صفراء العشية/ رادعة بالمسك/ كالحقة/ صاك عبيرها/ طيب أردانها/ حلوة النشر/ يضوع المسك/ الزنبق شمل.

إن الحقلين الدلاليين السابقين يعدان ممثلين لسانيين يشكلان البنية الدلالية المجردة للون المرأة ورائحتها، والفرضية الاستكشافية المدارية الأولية للدلالة النصية، هي أن لون المرأة ورائحتها علامتان سيميائيتان تدلان على الحسن وصغر السن، والإشراق وانسراح الصدر، والقيمة المرتفعة والطهارة والصفاء، والرائحة الطيبة وجلب الرغبة والتواصل.

المبحث الخامس: سيميائية الصفات الكلية في شعر المرأة عند الأعشى

إن ضخامة الجسم مع طوله وحسن قامته وتناسقه وشبابه وتنعمه وطلعته المبهرة... وغيرها تشكل أهم الدلالات التي تمخضت عنها العلامات السيميائية العامة التي وصفت جسد المرأة عند الأعشى من مثل قوله: (هركولة، رعبوبة، عيبرة... وغيرها)، فهي علامات تتسع دلالات بعضها لتشمل طول الجسد مع لونه ورائحته، ومنها ما يختص بحال الجسد من شباب أو ملمس أو امتلاء أو نحافة... إلخ

وتخترق الصفات الكلية للجسد سطورَ المحاور السابقة في هذه الدراسة، فلا تختص بعضو محدد دون آخر، بل هي صفات عامة تشتمل حين إطلاقها على أغلب أعضاء الجسد، ولهذا فهي علامات سيميائية غنية بالدلالة، وتتسم بالإيجاز دون الإطناب، وبالإجمال دون التفصيل، وبالعمومية دون التخصيص، وبالتركيب الجشطاطي دون التجزيء.

يختتم الأعشى لوحة شعرية فصل فيها العلامات الجسدية من جيد وعين وشعر... وبعد ذلك يطلق صفات كلية بقوله: (١)

٨. رُعْبُوبَةٌ فُلُقْ خُمَصَانَةٌ رَدَاخٌ قَدْ أَشْرَبْتُ مِثْلَ مَاءِ الدُّرِّ إِشْرَابًا

فالمرأة الرعبوبة (٢) هي: البيضاء الحسنة الرطبة الحلوة الناعمة الطويلة، فهي علامة تجمع عناصر حسية لونية (البياض) مع اللمسية (النعومة)، بالإضافة إلى العناصر الذوقية والبصرية (الحلاوة والطول)، وكلها معان تحيل إلى الحسن والشباب، أما الصفة (فلق) (٣) فهي دالة على المرأة الجسيمة الحسنة الفتية المنعمة اللحيمة العظيمة، إنها علامة تجمع عناصر حسية بصرية وكلها مؤشرات سيميائية دالة في موضوعها (مدلولها) تجاور مضامين الشباب وصغر السن.

والصفة (رعبوبة) تحيل إلى صفات متعلقة بالنحافة بصورة خاصة لا نجدها في الصفة (فلق)، ولهذا أتبعها صوت النص مباشرة الصفة (فلق) الدالة على (الجسم المثلئ)، فالجسد هنا يجمع بين الطول ونحافته والسمن وبضاضته.

(١) ديوان الأعشى: مصدر سابق، ق ٧٩، ص ٤١١.

(٢) انظر: ابن منظور: لسان العرب، مادة (رعبب).

(٣) انظر: ابن منظور: لسان العرب، مادة (فلق).

ونلاحظ ما يماثل هذا التشاكل في العلامتين الوصفيتين (خمصانة وردح) فالخمصانة (١) صفة دالة على ضمور البطن ودقة خلقتة، ومن ثم الدلالة على النحافة التي تشاكل الصفة (رعوبة)، ولهذا أردفها مباشرة بالصفة (ردح) (٢) الدالة على المرأة العجاء ثقيلة الأوراك تامة الخلق، فأحدث بهذا تضادا في الجسد ولد تناسقا وحسنا وجمالا، ما بين الرعوبة والفنق أولا، وما بين الخمصانة والردح ثانيا، بالإضافة إلى التوافق ما بين الرعوبة والخمصانة من جهة، والفنق والردح من جهة أخرى.

أما الشطر الثاني من البيت بما يشتمل عليه من علامات المائية، فقد شكل انزياحا استبداليا كثنائيا، وهو قرينة سيميائية دالة على صفة الشباب والحسن والطلاوة... إنه مؤشر يجاور هذه الدلالات منضافرة مع دلالات العلامات الكلية في الشطر الأول من البيت.

إن التضاد والتشاكل ما بين الصفات الجسدية في شعر الأعشى يعد ملمحا بارزا، حيث يقول: (٣)

٥. عَسِيبُ الْقِيَامِ كَثِيبُ الْفُغُو دِ وَهَنَانَةٌ نَاعِمٌ بِالْهَـا
فعسيب (٤) القيام علامة سيميائية تحيل إلى الطول والنحافة، وتتضاد معها العلامة (كثيب القعود) التي تحيل إلى السمن والامتلاء. ونجد في الشطر الثاني العلامة (وهنانة) التي تستدعي الفتور والكسل، ولكي يزيل صوت النص عن فهم المتلقي صورة امرأة مريضة هزيلة يذكر مباشرة العلامة (ناعم بالها) التي تحيل إلى وهن بسبب تنعم العيش والارتياح فيه.

ويرصع الأعشى صفات الامتلاء والضخامة في قوله: (٥)

١٢. هِرْكُولَةٌ فُتْقٌ دُرْمٌ مَرَأِفُهَا كَانُ أَخْمَصَهَا بِالشُّوْكِ مُنْتَوِلُ

فالهركولة (٦) علامة تشير إلى المرأة حسنة الجسم والخلق والمشيئة التي فيها اختيال وبطء، وتدل أيضا على المرأة عظيمة الوركين. أما الفنق فهي كما قدمنا: الجسيمة الحسنة الفتية

(١) انظر: ابن منظور: لسان العرب، مادة (خمص).

(٢) انظر: ابن منظور: لسان العرب، مادة (ردح).

(٣) ديوان الأعشى: مصدر سابق، ق، ٢١، ص ٢١٣.

(٤) انظر: ابن منظور: لسان العرب، مادة (عسب).

(٥) ديوان الأعشى: مصدر سابق، ق، ٦، ص ١٠٥.

(٦) انظر: ابن منظور: لسان العرب، مادة (هركل).

المنعمة للحيمة العظيمة. أما درامة المرفق^(١) فتعني المرأة التي لا تستبين كعوبها ولا مراقفها من كثرة لحمها، وبهذا نستطيع رد الصفات الكلية السابقة إلى فكرة عامة أو مدار واحد هو فكرة (امتلاء الجسد وضخامته).

وهذه الفكرة تسيطر على معايير الجمال عند الأعشى، فلا يُسحب من صفات المرأة إلا المثلثة الجسم الضخمة، وهذا ما يفضي بنا لاستنتاج مفاده أن جسد المرأة من شعر الأعشى في بعض حالاته يشكل رمزا سيميائيا دالا على الخصوبة، حيث يقول الأعشى: (٢)

١٣. بِنِضَاءِ جَمَّاءِ الْعِظَامِ لَهَا فَرَعٌ أَثْنَتْ كَالْحَيَّالِ رَجُلٍ

فالعظم الأجم مؤشر سيميائي يجاور اللحم الكثير، وبهذا يحيل إلى مضمون مضمّر دال على الامتلاء في جسد المرأة، هذا بالإضافة إلى إichاء بالمائية؛ فالجموم: البئر الكثيرة الماء^(٣)، بما يجعل من الجسد رمزا سيميائيا للخصوبة والحياة المرتبطة حتميا بالماء. "إن التأويل ليس ترفا ولا يمكن أن يكون إضافة غير ضرورية لفعل إنتاج الدلالات، إنسه على العكس من ذلك حاجة إنسانية من خلاله يتخلص الإنسان من إكراهات النفعي المباشر"^(٤).

ويقول الأعشى — كذلك — في صفة الامتلاء الجسدي: (٥)

١٧. مِنْ كُلِّ بِنِضَاءٍ مَمْكُورَةٍ لَهَا بَشِيرٌ نَاصِعٌ كَسَالْبَنِ

فالصفة (مكمورة) لجسد المرأة علامة سيميائية تحيل إلى دلالة امتلاء الأعضاء مع تناسق فيها دون تخصيص لعضو من أعضاء الجسد، وتوحي بشيء من التكوّر والاستدارة، ولهذا فهي مفتولة الأعضاء ممثلة مكمورة.

ويعود الأعشى ليجمع ما بين الصفات المتضادة في قوله يصف مجلس لهو وشراب: (٦)

٥١. وَشَغَامِيمَ جِسَامٍ بُدُنْ نَاعِمَاتٍ مِنْ هَوَانٍ لَمْ تُلْحَ

(١) انظر: ابن منظور: لسان العرب، مادة (درف).

(٢) ديوان الأعشى: مصدر سابق، ق ٥٢، ص ٣٢٥.

(٣) انظر: ابن منظور: لسان العرب، مادة (جمم).

(٤) بركراد، (سعيد): السيميائيات، مفاهيمها وتطبيقاتها، مرجع سابق، ص ٢٧٠.

(٥) ديوان الأعشى: مصدر سابق، ق ٢، ص ٦٧.

(٦) المصدر نفسه، ق ٣٦، ص ٢٩٣. لم تلح: لم تهزل وتتغير من الحزن، لاحه الحزن؛ غيره.

فلفظة (الشغاميم) علامة على الطول، ولفظة (الجسام) علامة على الضخامة، يضاف إليهما لفظة (بدن) الدالة على البدانة والامتلاء. وبهذا يجمع هذا المجلس الجسد الواقع ما بين الطول والضخامة والامتلاء، يضاف إليه النعومة في الأديم والتنعم في الحياة ليكون رمزا سيميائيا للمتعة واللهو.

ويؤكد الأعشى صفة الامتلاء متابعا وصفه لهذه النساء القينات بقوله: (١)

٥٣. قَدْ تَفْتَقْنَ مِنَ الْغَسَنِ إِذَا قَامَ ذُو الضَّرِّ هُزْلاً وَرَزْخَ

تظهر المبالغة في تدليل صوت النص على صفة الامتلاء والحمية في أجساد هذه النساء، بتفتقها من الغسن، وكان جلودهن قد تشققت ضيقا بما في أجسادهن من سمن، ولكن ارتباط المضمون بالدال (فتق) قد أضاف علامة لونية (البياض) وعلامة رمزية دالة على الخصوبة (ليف النخيل)، وعلامة نورانية مرتبطة بـ (الشمس بانفتاقها من بين الغيوم)، ويقول الأعشى في مثل هذا المضمون: (٢)

٦. يَكَادُ يَصْرَعُهَا - لَوْلَا تَشَدُّدُهَا - إِذَا تَقَوَّمَ إِلَى جَارَاتِهَا الْكَسَلُ

فالكسل الذي يصرع جسد المرأة علامة سيميائية حاضرة تشير إلى مضمون مضمر دال على أنها امرأة منعمة أولا، وأنها امرأة ذات جسد ضخم لا تقوى على حمله ثانيا، ولهذا يغالبها الكسل عن القيام بواجباتها وكأنه أصبح نذا لهذا الجسد المنعم الممتلئ في آن معا، وقد أصبح (الكسل/الجسد) أيقونة سيميائية تجعلهما في حلبة مصارعة يغالب فيها أحدهما الآخر.

ويجمع الأعشى بين تضاد العلامة الجسدية مجددا في قوله: (٣)

٩. غِبْهَـرَةُ الْخَلْقِ يُلَاخِئُـةَ تَشْوِبُهُ بِـالْخُلُقِ الطَّاهِرِ

فالعبرة (٤) علامة دالة على المرأة التي جمعت الحسن والجسم والخلق، وبهذا فهي جامعة للجسد الممتلئ والخلق الحسن، أما البلاخية (٥) فهي علامة دالة على المرأة العظيمة في نفسها الطويلة، وتحمل دلالة التكبر وحب الذات، ولكن صوت النص قد نفى عنها هذه الصفة في

(١) ديوان الأعشى: مصدر سابق، ق ٣٦، ص ٢٩٥.

(٢) المصدر نفسه، ق ٦، ص ١٠٥.

(٣) المصدر نفسه، ق ١٨، ص ١٨٩.

(٤) انظر: ابن منظور: لسان العرب، مادة (عبر).

(٥) انظر: ابن منظور: لسان العرب، مادة (بلخ).

الشطر الثاني من البيت، فبعد جمعها للجسم الممتلئ الحسن مع الطول، لم يجشمها هذا على التكبر، بل أضافت إليه خلقاً طاهراً كريماً.

فالصفات الكلية لجسد المرأة عند الأعشى تحيل إلى الكمال والمثالية والحسن، حيث يقول الأعشى: (١)

٥. يَقْوَامُهَا الْحَسَنُ الَّذِي جَمَعَ الْمَدَادَةَ وَالْجَهَّارَةَ

فالمداة في القوام هي (الطول) (٢) وترتبط الجهارة فيه (٣) بحسن المنظر الذي يسروع بجماله، فهو علامة دالة على حسن التناسق، وبذا يجتمع القوام الحسن المتناسق المريع في الجسد، وهو ما يجعل صوت النص يعترف بوقوعه أسيراً كالسبي لهذا الجسد الذي شكل علامة استهواء للذات المتكلمة.

وكيف لا يقع أسيراً لجسد يهول الناظر إليه، بل ويتحول إلى طيف خيال يزور صوت النص في كل مكان، حيث يقول الأعشى: (٤)

٧. وَفِي كُلِّ مَثَرَةٍ بَنَاهَا يُورِقُ عَيْنِيكَ أَهْوَالُهَا

إن ما يورق عيني الذات المتكلمة هو أهوال المرأة التي تهول الناظر من حسنها وزينتها بألوانه ونقوشه (٥)، فأهوال المرأة ذاتية جسمية مجردة، وإضافية ثقافية ستأتي إليها هذه الدراسة لاحقاً.

ومن الصفات الجسمية الكلية الدالة على الشباب خاصة، قول الأعشى: (٦)

٣. مُبْتَلَةٌ هَيْقَاءَ رَوْدٍ شَبَابُهَا لَهَا مُقْلَتَا رُثْمٍ وَأَسْنَوْدٌ قَاجِمٌ

فالمبتلة علامة دالة على المرأة التامة الخلق الحسنة، فهي امرأة بتول مقطوعة عن النساء بتفردها بالحسن عنهن، ولكي يبعد فكرة أنها حسناء كبيرة السن يورد أنها رادة (٧) الشباب، فهي ناعمة لينة، وكلها دلالات متعلقة بصغر السن والحسن.

(١) ديوان الأعشى: مصدر سابق، ق ٢٠، ص ٢٠٣.

(٢) انظر: ابن منظور: لسان العرب، مادة (مدد).

(٣) انظر: ابن منظور: لسان العرب، مادة (جهر).

(٤) ديوان الأعشى: مصدر سابق، ق ٢١، ص ٢١٣.

(٥) انظر: ابن منظور: لسان العرب، مادة (هول).

(٦) ديوان الأعشى: مصدر سابق، ق ٩، ص ١٢٧.

(٧) انظر: ابن منظور: لسان العرب، مادة (رود).

ولهذا يفخر المتكلم بمواصلته للنساء صغيرات السن، وذلك في قول الأعشى: (١)
٥. وَمِثْلِكَ خَوْدٌ بَادِنٌ قَدْ طَلَبَتْهَا وَسَاعَيْتُ مَغْصِيًا لَدَيْهَا وَشَانَتْهَا

فالخود (٢) علامة سيميائية دالة على المرأة الشابة حسنة الخلق، ويزجر المتكلم ذاته عن
التعلق بالمرأة الغانية الخود ويرى ذلك سفها بالمرء، حيث يقول الأعشى: (٣)

٢. أَرَى سَفَهَا بِالْمَرْءِ تَعْلِيْقَ لَبِّهِ يَغَانِيَةَ خَوْدٍ مَتَى تُذْنُ تَبْعِدُ

والمفارقة أن هذا الصوت جديد في شعر الأعشى، حيث لم نعهده — حينما يذكر الشباب
والأنوثة — إلا لاهتا وراء المرأة، فما سر وصفه للتعلق بالغانية سفها؟!، نلاحظ بأن صفة
الغانية قد شكلت علامة سيميائية دالة على المرأة التي غنيت بالزوج؛ فهي امرأة (متزوجة)،
وفي الوقت نفسه هي خود شابة حسنة، ولهذا يزجر المتكلم ذاته عن التعلق بمثل هذه النساء.

أما غيرها من النساء الشابات فهو مشغوف القلب بهن، حيث يقول: (٤)
٣. يَلْعُوبُ طَيِّبٍ أَرْدَانُهَا رَخْصَةَ الْأَطْرَافِ كَالرَّثْمِ الْأَغْنِ

فاللعوب من النساء علامة سيميائية دالة على دلالهن وحسن تبعلهن، أما تعبير (رخصة
الأطراف) فهو علامة سيميائية تحيل إلى اللين والنعومة في الشيء، وهذه الدلالة بدورها تحيل
إلى المرأة اللينة رقيقة الأطراف رخصة الأنامل، فتعبير (رخصة الأطراف) مؤشر سيميائي
دال على الشباب والحسن.

ونختم هذا الجزء من البحث في سيميائية الصفات الكلية للجسد بقول الأعشى يصف
ظعينة من بين الطعائن المرتحلة: (٥)

٨. حُلْوَةُ النَّشْرِ وَالْبِدِيْهِةِ وَالْعِ — لَأَتْ لَا جَهْمَةَ وَلَا عِلْفَ وَفِ

فحلوة النشر دالة على الرائحة الطيبة، وقد فصل ذلك في ضمن الدراسة، أما لفظة
(البديهة) فهي علامة دالة على لمحة الذكاء وحضور الفهم، وهي اسم معطوف على كلمة
(النشر) المرتبطة بالمضاف (حلوة) التي انزاحت دالة على حواس الذوق والبصر والشم،
ويزيل الأعشى عن المرأة صفتي الجهامة والعلفوف، فهما علامتان حاضرتان تستدعيان

(١) ديوان الأعشى: مصدر سابق، ق ١٠، ص ١٣٣.

(٢) انظر: ابن منظور: لسان العرب، مادة (خود).

(٣) ديوان الأعشى: مصدر سابق، ق ٢٨، ص ٢٣٩.

(٤) المصدر نفسه، ق ٧٨، ص ٤٠٧.

(٥) المصدر نفسه، ق ٦٣، ص ٣٦٣.

النقيض لهما، فالجبهة^(١) علامة مرتبطة بالوجه الغليظ المتجمع في سماجة مسع كلوح، والعلفوف^(٢) صفة للجافي كثير اللحم في جسده، وبهذا تحيل هاتان العلامتان بطريق النفي إلى الوجه الحسن النظر، والتناسق مع الأنس به، ومن ثم الدلالة على صغر السن لتكون المرأة الطعينة رمزا سيميائيا دالا على الحياة وبهجتها، ' إذ لا يمكن أن نتحدد (قيمة) العناصر الدلالية إلا في إطار البنية، ندرك قيمة الأعلى في علاقتها بالأسفل '(٣) وتدرك قيمة الحُسن في مقابل القبح... إلخ

يبدو فيما سبق من مقاطع شعرية أن الألفاظ والعبارات التي شكلت بعض الصفات الكلية لجسد المرأة عند الأعشى هي: رعبوبة/ فبق/ خمصانة/ ربح/ هركولة/ بهكنة/ مكورة/ شغاميم/ جسام/ بدن/ ناعمات/ كسل/ عبهرة/ بلاخية/ مدادة/ جهارة/ مهولة/ مبتلة/ خود/ بادن/ غانية/ رخصة الأطراف / لعوب/ لا جهمة / لا علفوف.

إن الصفات الكلية السابقة لجسد المرأة تعد ممثلات لسانية تشكل البنية الدلالية المجردة في النصوص الشعرية السابقة، والفرضية الاستكشافية المدارية الأولية للدلالة النصية، هي أن هذه الصفات الكلية لجسد المرأة عند الأعشى علامات سيميائية دالة على الضخامة والليونة، والبضاضة والنعومة، والطول والنحافة، والبياض والحلاوة والحسن، والسمن والامتلاء، والنشاقل والفتور، وحسن المشية والهيبة، والعظم في النفس وتماخ الخلق والخلق، والتفرد والشباب والفتوة، وصغر السن والجمال، والمثالية والكمال، والحيوية وحسن التناسق.

(١) انظر: ابن منظور: لسان العرب، مادة (جهم).

(٢) انظر: ابن منظور: لسان العرب، مادة (علف).

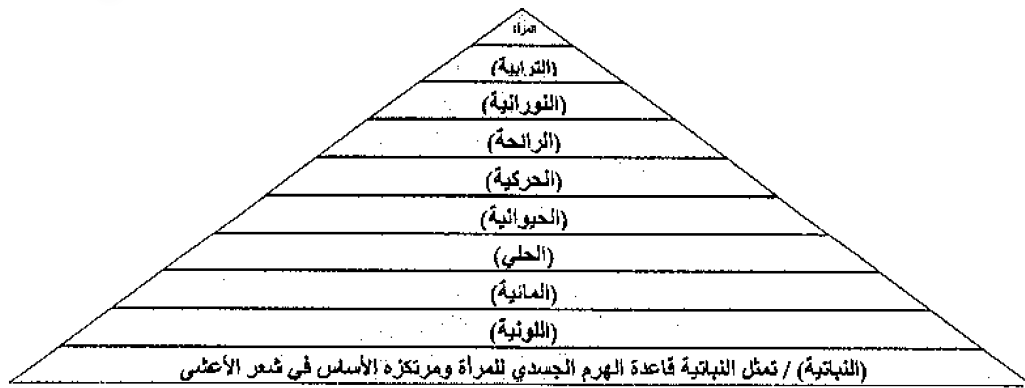
(٣) إينو، (أن) وآخرون: السيميائية، الأصول والقواعد والتاريخ، مرجع سابق، ص ٢٣١.

ويمكن إجمال الحقول الدلالية لسميحاء جسد المرأة في شعر الأعشى وفق الجدول الآتي:

العلامة	الحقل	مائية	نباتية	حيوانية	ترايبية	حركية	نورانية	حلي	لونية	رائحة
١. العين				×						
٢. الفم		×	×						×	×
٣. الشعر		×	×						×	×
٤. الوجه والجيد		×	×	×		×	×	×		
٥. الثدي والنحر			×					×	×	
٦. العجز والخصر		×		×	×	×		×		
٧. اليد			×			×		×		
٨. القدم والساق			×							
٩. الحركة						×				
١٠. اللون والرائحة			×	×					×	×

الجدول: تمثيل الحقول الدلالية للعلامات الجسدية في شعر المرأة

يظهر من خلال الجدول السابق أن حقل النباتية أكثر الحقول انتشاراً وتمثيلاً لجسد المرأة، إذ يشمل هذا الحقل العديد من العلامات الجسدية كالشعر والفم... وغيرها، يليه حقل اللونية فالمائية والحلي والحيوانية والحركية، انتهاء بحقل الرائحة فالنورانية والترايبية. ويعد هذا الاستنتاج دليلاً أو علامة على أن جسد المرأة في شعر الأعشى هو الجسد الشاب النضر، أي الجسد النباتي الذي يُسقى بماء الحياة؛ ليُشيع عناصرها في ثنايا النص.



الفصل الثاني

سيمائية جسد الرجل في شعر الأعشى الكبير:

المبحث الأول: سيمائية جسد الرجل الذات

المبحث الثاني: سيمائية جسد الرجل الممدوح

المبحث الثالث: سيمائية جسد الرجل المهجو

المبحث الرابع: سيمائية أجساد الرجال الفرسان والندماء

المبحث الأول: سيميائية جسد الرجل الذات في شعر الأعشى

ما تعنيه الدراسة بمصطلح (الذات) هو ما يمثل صوت النص أو الذات النصية المتكلمة، أو هو ما يُطلق عليه المؤلف أو المرسل للرسالة، وقد ابتعدت الدراسة عن مصطلحي (الشاعر/الأديب)؛ لاعتقادي بأن ولادة النص انفصال عن صاحبه، فظهوره ينهي هذه العلاقة الرابطة، بالإضافة إلى أن مصطلحات (الذات/المتكلم/الذات المتكلمة/الذات النصية/ذات الخطاب/صوت النص) تظل بعيدة عن إقحامات الواقع الشخصي لمرسل الرسالة وتاريخه... وبعيدا عن الإرغامات التي تلصق النص بمؤلفه، فربما يتحدث المؤلف بصوت غيره، أو يتقمص وجهة نظر مغايرة... وغيرها من الأسباب.

سيعنى هذا المبحث بدراسة العلامات الجسدية التي انتشرت في شعر الأعشى وظهرت بشكل جلي، سعيا للبحث عن تداعياتها السيميائية، مبتدئا بالعلامة الجسدية (العين) في ارتباطها بالبكاء والدموع بما تشيعه في النص من عوامل الإحياء أو غياب الحياة وحضور الموت والعقم، بالإضافة إلى ما تحمله العين بوصفها علامة جسدية تفصح عما يعمل في الذات المتكلمة من مشاعر، يلي ذلك العلامة الجسدية (القلب) بما يحمله من معان خاصة بمشاعر الرجل الذات من حياة وموت وقوة وضعف وتعلق وانفصال...، يليه (الشعر) بوصفه علامة سيميائية متحولة ما بين السواد (الشباب) والبياض (الشيخوخة)، بحيث يشكل الشعر علامة سيميائية دالة على فعل الزمان في جسد الإنسان، فحضور الشعر حضور للحياة والشباب وغيباه غياب للحياة وتوديع لعناصرها وحضور لعناصر الشيخوخة والموت، يتبع ذلك العلامة الجسدية (اليدين) إذ تمثل الكرم والقوة... وغيرها، ويختتم هذا المبحث بسيميائية (الحركة الجسدية) من غدو وإيكار ومغامرة... وقد مثلت الحياة والقوة والتفوق... وغيرها.

وقد تبع كل جزء من هذا المبحث — كغيره من المباحث في هذا الفصل — بما يعادل الخاتمة برصد الدراسة للحقول الدلالية أو الانزياحات الأسلوبية حسب ما يتوافق مع العلامات الجسدية وتشكيلها اللغوي، وقد اجتهدت في توضيح دلالة كل منها، هذا بالإضافة إلى تمثيل هذه الحقول الدلالية والانزياحات الأسلوبية ودلالاتها المضمونية في مربع غريماس السيميائي، بما يضيفي بعدا منطقيا على العلامات، وتنظيما لدلالاتها، وتحقيقا لنوع من الانسجام في هذه المباحث وغيره من مباحث هذا الفصل.

انطلقت الدراسة في تحليل العلامات السيميائية وفهمها من مفهوم الشفرة النصية في محاولة لتفكيك الرموز المضمرّة والوصول إلى عمقها السيميائي الدال على مضامين متعددة حسب السياق اللغوي بمستوياته العمودي والأفقي وتشكيله الجمالي النابع من المستويات اللغوية والأسلوبية والبنائية...، متتبعة ما ينتج عن العلامات الأيقونية والقرينية والرمزية ضمن سيرورة التدليل (السيميوز) من معانٍ، وترصد هذه الدراسة علامات الجسد الإنساني وفعاليتها داخل النصّ الجمالي، وذلك ضمن أجزاء هذا الفصل كاملة ومباحثه الأربعة.

يتألف المبحث الأول — كما تقدم — من العلامات السيميائية الآتية:

أولاً: سيميائية العين

ثانياً: سيميائية القلب

ثالثاً: سيميائية الشعر

رابعاً: سيميائية اليد

خامساً: سيميائية الحركة

أولاً: سيميائية العين من جسد الرجل الذات

تشتمل عين الذات المتكلمة بوصفها علامة سيميائية على أفعال تتصل بالقلب وتصدر عما فيه من عاطفة ومشاعر، فبهما يتحصل الإنسان على المعرفة لأنهما وسيلة العلم بالتضافر مع العقل والحواس كالسمع، يقول عز وجل { إِنَّ السَّمْعَ وَالْبَصَرَ وَالْفُؤَادَ كُلُّ أُولَئِكَ كَانَ عَنْهُ مَسْئُولًا } سورة الإسراء، آية رقم ٣٦، " فالعين والقلب جناحان للحياة، هذه ترى الوجود على سطوحه، وذلك يرى الكون في أبعاده وأعماقه، ولذلك سميت عين الوجه باصرة، وسميت عين القلب بصيرة " (١)، وقد استثمر الأعشى فعل البكاء الظاهر من العين والنابع من القلب للتدليل على ما يؤثر في مشاعره من محبوبة أو آثار ديار...، وتشترك العين مع مشاعر الهوى أو الرضى...، ومن حب وكره...، وياس وأمل... إلخ، وتدل على استقرار الإنسان في نفسه وعلاقاته الاجتماعية، بالإضافة إلى أن العين تحمل لغة منفصلة بحد ذاتها، إذ إنها تقسو

(١) شلق، (علي): العين في الشعر العربي، ط١، دار الأندلس، بيروت — لبنان، ١٩٨٤م، ص ٦.

وتحدق وترنو... إلخ، " فالعين مرآة النفس... وترجمان الضمير" (١)، والعين من جسد الرجل الذات غنية بمضامينها الجمالية داخل النص، فهي علامة ذات فاعلية ارتكز عليها الأعشى في التعبير عن مشاعره وأفكاره، وهي ذات وظيفة داخل سياق النص الشعري ومرجعه الموضوعي الجمالي، وتشكل خصوصية في ديوان الأعشى.

يفاجئ الأعشى القارئ بتحديث يسبق فيه أولية أبي نواس العباسي في خروجه على التقاليد الشعرية الجاهلية، رغم أن هذا التحديث لا يشكل ظاهرة عامة في شعره، إذ نجد الأعشى يقلل من قيمة الوقوف على الأطلال وبكاء الديار الدارسة وأهلها الطاعنين (٢)، وذلك في قوله: (٣)

١. مَا بُكَاءُ الْكَبِيرِ بِالْأَطْلَالِ وَسُؤَالِي؟ فَهَلْ تَرُدُّ سُؤَالِي؟

فتعبير الاستفهام الإنكاري (ما بكاء؟) يشكل علامة سيميائية تشير إلى ازدرائه من يبكي الديار الخرساء الصامتة الموافقة للموت، وبهذا يدعو إلى فعل آخر يجلب لأهله الطاعنين الحياة والخير دون بكاء لا يجدي نفعا، ويظهر المتكلم وقد جرد من ذاته شخصا غائبا يتحدث عنه، وبهذا الأسلوب يحاول إبعاد هذا الطقس البكائي بتغريبه إلى الغائب، أي بتغيبه عن ذاته. وقد يكون البكاء — هنا — علامة سيميائية تحمل إحياء استقرازا لما يخفى وراءه من حُب وذكرى جميلة مرتبطة بالمكان، فهو بكاء بدافع عاطفي رغم علم المتكلم بعدد رد المكان وإجابته عن سؤاله إياه.

ويظهر في موضع آخر تمسك الأعشى بموقفه السابق من بكاء الديار التي لا تبادله الموقف نفسه، حيث يقول: (٤)

٢. لِمَا قَدْ تَعَفَى مِنْ رَمَادٍ وَعَرْصَةٍ بَكَيْتُ وَهَلْ يَبْكِي إِلَيْكَ مُحِيلُهَا

فالذات المتكلمة تحمل علامة سيميائية هي (البكاء) بوصفها مؤشرا دالا على الحزن والألم والحنين، أما الأطلال فتحمل علامة سيميائية هي (— بكاء/ لا بكاء) وهو مؤشر سيميائي دال على عدم الاستجابة لفعل الذات المتكلمة، فالذات ببكائها تحاول إرواء الديار وإغاثتها ومن ثم

(١) شلق، (علي): العين في الشعر العربي، مرجع سابق، ص ٥-٦. وانظر: الحطاب، (محمد جميل): العيون في الشعر العربي، ط ٣، مؤسسة علاء الدين، دمشق — سوريا، ٢٠٠٣م، ص ١٣.

(٢) يرى بعض الباحثين بأن الشاعر يقيم طقوسا للبكاء الجماعي ويعالج أفكارا تتعلق بالحياة والموت وخاصة في وقوفه على الأطلال ببعثها أو بتجاوزها وتخطيها بعبور طقسي إلى حياة جديدة للفرد والجماعة... انظر في مثل هذا: الوجود، (ثناء أنس): رمز الماء في الشعر الجاهلي، مرجع سابق، ص ١٢٨-١٥٤.

(٣) ديوان الأعشى: مصدر سابق، ق ١، ص ٥٣.

(٤) المصدر نفسه، ق ٢٣، ص ٢٢٥. تعفى: انطمس. العرصة: ساحة الدار. محيل: دأثر مطموس.

تشكل فعلا إحيائيا؛ لأن الدموع الناتجة عن البكاء علامة سيميائية دالة على الحياة لموافقتها العلامة (الماء)، ولا يكون البكاء إلا بدموع مصحوبة بصوت، فهو استجداء للخصب، وبذلك يتحول البكاء إلى علامة سيميائية ترمز إلى (الانبعاث والإحياء)، وكلها عناصر داخلية ضمن سيرورة التدليل السيميائية، إن البكاء عرف مجتمعي وقانون ثقافي عند الشاعر يرتقي في نطاق مجتمعه ليكون رمزا.

ولا تلبث المرأة تطارد مشاعر الذات المتكلمة وتهيجها، فالمرأة رمز سيميائي يتضافر مع الأطلال ليكون محرضا لوجدان الذات وأثرا مؤثرا فيها، إنها رمز الاستقرار والحياة، فإذا غابت المرأة عن الديار أصبحت أثرا ورسوما دارسة، وهذا ما يدعو الذات إلى فعل البكاء رغبة منه في إحياء هذه الديار وبعث الحياة فيها باستجلاب المرأة إليها، حتى لو كان استحضارا عن طريق الذكرى. والوجود السيميائي هنا (غياب مستحضر)؛ فهو حضور للمرأة والديار وقد أصبح محسوسا في حقل من الغياب لهذه العناصر (١) يقول الأعشى: (٢)

٢. فَهَاجَتْ شَوْقَ مَخْزُونٍ طَرْوَبٍ فَأَسْبَلَ دَمْعُهُ فِيهَا سِجَامًا
يأتي فعل البكاء رغما عن إرادة الذات، فلغة الجسد هنا " عفوية، بل هي قبل كل شيء طبيعية " (٣)، وتعمق البكائية العفوية من العين في مشهد إروائي غزير الماء، ولذا تتحول العين إلى علامة أيقونية في اشتغالها على خواص (منبع الماء) بغزارته، أو (السحابة) غزيرة القطر، وتصير العين رمزا سيميائيا دالا على الخصوبة التي يولد منها رمز إحيائي وهو (الماء/الدموع)، ويتضافر الرمزان (العين ودموعها) ليشكلا فعل إخصاب للديار وبعث الحياة فيها.

والعين علامة حاضرة رغم حذفها من النص، وما حذفها إلا لانشغال الذات المتكلمة بالدموع التي تجري إلى العين ومنها كما يجري السيل في النهر ويفيض منه، يقول الأعشى: (٤)

(١) انظر: فونتاني، (جاك): سيمياء المرئي، مرجع سابق، ص ٣٠.
(٢) ديوان الأعشى: مصدر سابق، ق ٢٩، ص ٢٤٥. طروب: حزين، وهو من الأضداد، انسجم الدمع: سال.
(٣) زيعور، (علي): اللاوعي الثقافي ولغة الجسد...، مرجع سابق، ص ٨٠.
(٤) ديوان الأعشى: مصدر سابق، ق ٦٨، ص ٣٨٣. القلب: البئر؛ لأن ترابها قلب. الشؤون: مجاري الدمع. الغروب: الدلاء.

١. مِنْ دِيَارِ بِالْهَضْبِ هَضْبِ الْقَلِيبِ فَاضَ مَاءُ الشُّوُونَ فَيُضِ الْغُرُوبِ

فالديار مؤشر سيميائي يؤدي إلى البكاء لما تثيره من ذكرى وحنين للاستقرار والأنس بساكنيها في فضاء الزمن الماضي، وما زال فعل البكاء مستمرا، حيث تفيض الدموع من العين فيض الماء من النهر أو فيض الدلاء بالماء، وقد تماهت صورة فيض الدموع بفيض الدلاء عن طريق التشبيه البليغ وكأنهما شيء واحد، ولا تحدث عملية الفيض إلا باكتفاء الحيز المكاني وامتلائه، أي أن عملية البكاء مؤشر سيميائي على الكثرة والتدفق كما يتدفق الماء من النبع، وبهذا تتحول العين إلى أيقونة سيميائية تتشابه مع النبع المتدفقة والنهر الفياض والدلاء الممتلئة، وكلها عناصر غائبة عدا فيض الدلاء (المشبه به)، وتحيل القرينة والأيقونة معا إلى رمز سيميائي بحيث يتحولان في نطاق السيرورة التدليلية إلى علامة رمزية دالة على الإحياء والانبعث وسقيا الديار الذي يؤدي إلى الإنبات الذي بدوره يمثل صورة رمزية مفترضة تأتي بعد السقيا، والإنبات معادل لذكرى الحياة السابقة في الديار وما تشتمل عليه من ألفة وتجمع ليس فقط على نطاق فردي، بل على نطاق جمعي (القبيلة) بقوتها وتجمعها... إلخ، وما يعضد هذا المنحى التدليلي هو منبع الماء الأصلي الذي يتجه نحو العين، فهو من (الشؤون) المرتبطة بعلامة جسمية للذات المتكلمة هي (الرأس) ومجاري الدمع (الشؤون)، وعروقه توافق تفرعات القبيلة، وهذه التفرعات هي التي أمدت العين بالبكاء وسأقت إليها الدموع، أي أنها ذات أثر عاطفي على الذات المتكلمة وانفعالها.

والبعد عن المحبوبة وديارها يولد شوقا وذكرى في نفس الذات المتكلمة، فيؤدي إلى انهمار الدموع من العين كما يفيض الماء من الدلاء وذلك في قول الأعشى: (١)

٣. ففَاضَتْ دُمُوعِي كَفَيضِ الْغُرُوبِ بِإِمَاءٍ وَكَيْفًا وَإِمَاءَ انْحِدَارًا

ففيض الدموع من العين علامة أيقونية تستحضر الدلاء والأنهار ويضاف إليها (السحاب والجبال) بفعل علامتين سيميائيتين هما (وكيف/انحدار)، فالوكيف انهمار للدمع يوافق هطول القطر ووكيفه من السحاب، أما الانحدار فيجعل من العين بارتفاعها رأس جبل يتحدر الدمع على سفوحه بسيلا نه على الخدين، وتحيل هذه الأيقونة إلى تضافر عناصر الطبيعة بإنسانها ومائها وسحابها وجبالها... إلخ لتمثل طقسا إروائيا يدل على رغبة الذات في إحياء السديار

(١) ديوان الأعشى: مصدر سابق، ق ٥، ص ٩٥.

وذكرها القديمة، " وتتحول وقفة الشاعر أمام الطفل إلى طقس استمطار له، ليسقى ولكي يعود إليه أهله" (١)

ويلتمس المتكلم من المحبوبة (جبيرة) أن تكف عبرته التي بليت نجاد سيفه، وذلك في قول الأعشى: (٢)

٢. أَمْ هَلْ تُنْهِنُهُ عِبْرَةٌ عَنْ جَارِكُمْ جَادَ الشُّؤُونُ يَهَا ثُبُلُ نِجَادِي
يظهر أسلوب الالتفات في الضمير على مستوى البيت حيث التفتت الذات المتكلمة وقد جردت من نفسها ضميراً للغائب (جاركم) إلى المتكلم (نجادي). ووكف العبرة قرينة سيميائية تشير إلى تلبية المحبوبة لمطلب الذات (وهو الوصال)، أي أن الوصال سبب في كف العبرة عن النزول من العين بسبب الحزن الشديد، خاصة أن العبرة تطلق على الدمعة التي تنزل من العين دون صوت يصدر من صاحب العبرة (٣)، ويعمق صوت النص حال الحزن بأن جعل من العبرة عبرات فياضة، أي أن الدموع تسيل بغزارة، ولكن المشهد يغطيه سكون وصمت بما يبعث في المتلقي من إحياء بالموت.

وتعبير (جاد الشؤون) يمثل علامة أيقونية تستدعي الإمطار والهطول بغزارة وكثيرة وتدفق، وتعبير (ثبل نجادي) انزياح استبدالي كنائي يمثل قرينة سيميائية تحيل إلى غزارة الدموع وانهمالها في وصولها إلى نجاد السيف، ويمثل هذا التعبير في الوقت نفسه أيقونة سيميائية تتضافر مع سابقتها في الدلالة على مشهد الإمطار والإحياء، إن هذا المشهد علامة سيميائية ترمز إلى (الإحياء والانبعاث)، ومن ثم فهي موافقة للسياق النصي الذي طغى عليه الصمت والسكون والموت الناتج من الحزن والهم... فهو مشهد رمزي يتماهى مع الموت والحياة في الوقت نفسه.

ويقرن الأعشى بكاء الذات المتكلمة بكاء الصبي حين ولادته، وذلك في قوله: (٤)
٥. أَلَا تَقْنَى حَيَاءَكَ أَوْ تَنَاهَى بُكَاءَكَ مِثْلَ مَا يَبْكِي الْوَلَيْسُدُ

(١) البطل، (علي): الصورة في الشعر العربي حتى نهاية القرن الثاني الهجري، مرجع سابق، ص ٢٣١.

(٢) ديوان الأعشى، مصدر سابق، ق ١٦، ص ١٧٩. نهنة: كف. نجاد السيف: حمائله التي يعلق منها.

(٣) انظر: ابن منظور: لسان العرب، مادة (عبر).

(٤) ديوان الأعشى: مصدر سابق، ق ٦٥، ص ٣٧١.

تنتهي الذات نفسها عن طريق أسلوب التجريد بضمير المخاطب، وذلك لكي تقف الذات على مسافة من نفسها تنظر إليها وتتحدث معها، فهو انفصال يؤدي إلى تعرف الذات إلى نفسها أكثر، كأنما تنظر إلى ذات أخرى غيرها، فتكون الرؤية أشد وضوحاً. أما اقتران بكاء الذات ببكاء الصبي الصغير (الوليد) فهي علامة أيقونية في البداية، وهي قرينة سيميائية تشير إلى الجزع والخوف وشدة البكاء، بالإضافة إلى الإشارة للأومة حيث تصبح الذات صبياً صغيراً يبكي أمه التي تعادل المحبوبة، أو يبكي الحياة القادمة، فالذات هنا تعيش ضمن أسرة توافق القبيلة الأم وأفرادها الذين يمثلون أبناء لها، وبهذا تتحول العلامتان الأيقونية والقرينية إلى علامة رمزية تحيل إلى القبيلة وجزع أبنائها لمفارقتهم إياها.

ولذا يسبب غياب المحبوبة أرقاً للذات، فتتعلق عين الرجل الذات رغماً عنها بأي علامة من جانب المحبوبة، وذلك في قول الأعشى: (١)

٦. أَرَيْتُ الْقَوْمَ نَارَكَ لَمْ أَغْمُضْ بِوَاقِصَةٍ وَمَشْرِيقًا زُرُودًا

فالنار هنا علامة قرينية تشير إلى وجود المحبوبة حولها، مما أدى إلى قلق أصاب عيني المتكلم فلم يغتمض له جفن لكونه بعيداً أو مبعداً عن النار ومن حولها، وعادة ما تشعل النار في الليل، وهو زمن الراحة والنوم، وقرينة النوم هي (العين) بإغماضها، ولكن صوت النص استخدم الفعل (اغْمَضَ) على وزن (افْعَلْ) فلم تفعل وظيفة العين المناطة بها وجردت منها.

ويقر المتكلم بعدم اغتماض عينيه في زمن الليل (وقت النوم والراحة) كحال الأرمد الذي يشتكي ألماً في العين، حيث يقول الأعشى: (٢)

١. أَلَمْ تَغْتَمِضْ عَيْنَاكَ لَيْلَةً أَرْمَدًا وَعَادَاكَ مَا عَادَ السَّالِمُ الْمُسَهَّدًا

ويبدو أن العلامة (تغتمض) أشد فاعلية من سواها، فلم تتحصل الذات المتكلمة حتى على إطباق الجفن، فما بالك بالنوم الذي يعقب الاغتماض ويأتي نتيجة له، فعدم اغتماض العينين قرينة سيميائية تشير إلى وقع عظيم أو أمر جلل حرم الذات رقادها في زمن الرقاد.

والعين في شعر الأعشى ليست باكية على الدوام أو قد جفاها الرقاد فلم تغتمض، بل نجدها في موضع قرينة ساكنة تعكس ما يعتمل في الذات من مشاعر، " فكل فرد هو في الآن

(١) ديوان الأعشى: مصدر سابق، ق ٦٥، ص ٣٧١. واقصة وزرود: موضعين.

(٢) المصدر نفسه، ق ١٧، ص ١٨٥. الأرمد: الذي يشتكي وجعاً في عينيه. السليم: الذي لدغته الحية أو العقرب، سمي بذلك تفاؤلاً.

نفسه جسد بدني معروض إلى عالم الخارج وجسد نفسي يحيل إلى داخل الكائن " (١)، حيث

يقول الأعشى معددا بعض عناصر الشباب واللذة: (٢)

١٦. وَأَقَرَرْتُ عَيْنِي مِنَ الْغَايَا تَإِمَّا نِكَاحًا وَإِمَّا أَزَنَ

فقرة العين سعادة صاحبها واطمئنانه وسكونه، وتحيل لفظة (أقررت) إلى معاني الاستقرار والأرض المنخفضة المطمئنة التي يستقر الماء فيها، بالإضافة إلى برودة الماء (٣)، وكلها معان قد استعيرت إلى العين لتصير العين أيقونة سيميائية (الأرض أو النبع)، وتحيل إلى برودة الماء، فالعين ببرودتها ساكنة صافية مطمئنة؛ لأنها تعكس حال صاحبها من سعادة ورضى، على عكس أن تكون عينا ملتهبة ساخنة مضطربة تدل على فزع صاحبها أو حزنه...، وهذه العلامة الأيقونية تتحول إلى قرينة سيميائية تشير إلى رضى الذات المتكلمة بمواصلة الغايات، وسكونها وثباتها واطمئنانه إلى ذلك.

وسكون العين لا يمثل دائما قرينة على السعادة والرضى، بل ربما يكون قرينة على الدهشة وغلبة الهوى، يقول الأعشى: (٤)

٢٤. رَأَيْتَ الْكَرِيمَ ذَا الْجَلَالَةِ رَأَيْتَ وَقَدْ طَارَ قَلْبُ الْمُسْتَخْفِ الْمَعْدَلِ

فالحال (رانيا) علامة سيميائية تشير إلى سكون العين وثباتها وتصلبها مع إدامة النظر في دهشة؛ لمشاهدتها أمرا جلا يخطف القلب والنظر وينأى بهما.

وللأعشى خصوصية في إirاده لضعف البصر أو فقدانه عند الذات المتكلمة، حيث يقول:

(٥)

٩. صَدَّتْ هُرَيْرُهُ عَنَّا مَا تَكَلَّمْنَا جَهْلًا بِأَمِّ خُلَيْدٍ. حَبَلٌ مَن تَصِلُ؟

١٠. أَلَنْ رَأَتْ رَجُلًا أَعَشَى أَضَرَّ بِهِ رَيْبُ الْمُنُونِ وَذَهْرٌ مَقْبِلٌ خَبَلٌ؟

(١) مارزانو، (ميشيلا): فلسفة الجسد، ترجمة نبيل أبو صعب، ط١، المؤسسة الجامعية للدراسات، بيروت - لبنان، ٢٠١١م، ص ١١.

(٢) ديوان الأعشى: مصدر سابق، ق٢، ص ٦٧.

(٣) انظر: ابن منظور: لسان العرب، مادة (قَرَر).

(٤) ديوان الأعشى: مصدر سابق، ق٧٧، ص ٤٠٥. رنا: أدام النظر في دهشة وقد غلبه الهوى. المستخف: الذي استخفه الهوى فحملة على الخلاعة. المعذل: الذي يكثر الناس من عذله؛ أي لومه على ما يأتي من أفعال تتنافى مع الوقار.

(٥) المصدر نفسه، ق٦، ص ١٠٥. القند: الفساد. ريب المنون: نوائب الدهر. خبل: من الخيل، وهو فساد العقل.

لقد كان صدور المرأة ونايها عن الذات المتكلمة بسبب العشى، والعشى قرينة سيميائية دالة على ضعف الذات وابتعادها عن مستلزمات القوة والشباب.

ولكن الذات تأبى أن يكون العشى قرينة على ضعفها وابتعادها عن الشباب، فعندما "يسيطر الموت على رؤية الشاعر يجعله أكثر حرصا على جسده؛ لأنه هو الحياة" (١)، يقول الأعشى في ذلك: (٢)

١١. وَدَعِيَ الذَّكَرَ مِنْ عَشَائِي فَمَا يُسْذُ رَيْسِكَ مَا قُوَّتِي وَمَا تُصْرِيفِي
تأمر الذات المتكلمة المحبوبة بترك تعلقها بحجة العشى دليلا أو قرينة على ضعفه، (فما يدريك ما قوتي وما تصريفي)، وهذا ما سيظهر جليا في جزء الشعر من هذا المبحث، فالشعر علامة سيميائية متعلقة أشد التعلق بموضوع الشباب والشبية.

يبدو مما سبق من مقاطع شعرية أن المعجم الدلالي للعين يستمد حقوله الدلالية من البكائية، وخواص العين.

فمن الألفاظ والعبارات التي تقع ضمن الحقل الدلالي (للبكائية)، مما يشتمل عليه المعجم السيميائي لعين الرجل الذات: بكاء الكبير بالأطلال/ بكيتُ العفاء/ بكاء الوليد/ أسبل دمعته/ فاضت دموعي/ عبرة جاد الشؤون بها/ فاض ماء الشؤون.

ومن الألفاظ والعبارات التي تقع ضمن الحقل الدلالي (لخواص العين)، مما يشتمل عليه المعجم السيميائي لعين الرجل الذات: أغمض/ تغتمض عيناك/ أرمدا/ أقررت عيني/ عشائي.

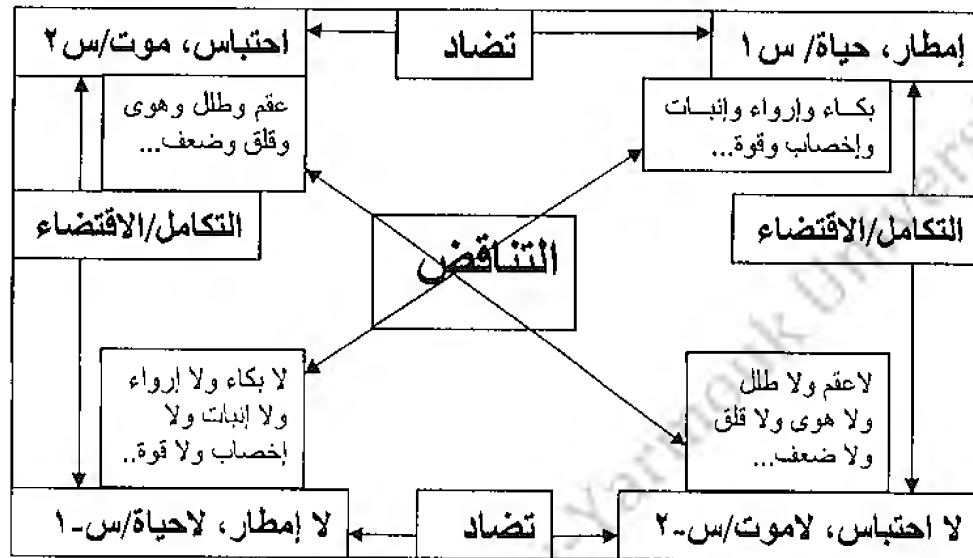
إن الحقلين الدلاليين السابقين يعدان ممثلين لسانين يشكلان البنية الدلالية المجردة لعين الرجل الذات، والفرضية الاستكشافية المدارية الأولية للدلالة النصية، هي أن عين الرجل الذات علامة سيميائية دالة على استجلاب الحياة والإرواء، والانبعاث والإغاثة والإخصاب، والإنبات واستدعاء الذكرى، أو القلق والحنين، أو الاطمئنان والرضى، أو الدهشة والضعف وغلبة الهوى.

(١) هلال، (عبدالناصر): خطاب الجسد في شعر الحداثة...، مرجع سابق، ص ٧٧.

(٢) ديوان الأعشى: مصدر سابق، ق ٦٣، ص ٣٦٣.

ويمكن تعميق بعض البؤر المنطقية الدلالية لعين الرجل الذات في مربع غريماس على

النحو الآتي:



تمثيل مربع غريماس السيميائي لعين الرجل الذات

ثانيا: سيميائية القلب من جسد الرجل الذات

إن القلب من الجسد مرتكز العواطف ومنبع الأحاسيس، وهو عضو مركب الفاعلية؛ فهو في ظاهره لحم ودم، ولكنه فُطِب الحياة النفسية للإنسان، والمحور الذي تدور حوله أفلاك العلاقة الاجتماعية العاطفية في باطنه، فالقلب يذوى ويضمّر بضمور الجسد، ويقوى وينتشي بانتشائه وصحته، وإذا صلح القلب صلح الجسد كاملا، فأهمية هذا العضو تشمل العديد من الاتجاهات الاجتماعية والنفسية...، بالإضافة إلى الفكر والعقل، حيث يتصل القلب الموجود في الصدر بالدماغ الموجود في الرأس، وبتفاعلهما نتحصل على العقل، فالعقل إلهام يقذفه الله في القلب ويصعد نوره إلى الدماغ.

ولهذه الأسباب وغيرها اهتم الشعراء بالقلب، فوصفوا أحواله من تعلق ولذة وألم، وصحة وسقم، وشغف وصحو وسكر، وصدع والنتام... إلخ، وهذه المعاني هي ما عبر عنها الأعشى في شعره، حيث يحل القلب عنده محل الجسد أو الإنسان (الذات المتكلمة) بمشاعره

وأفكاره... إلخ، فالقلب علامة سيميائية غنية ومعبرة وموحية...، يقول الأعشى في وصفه تعلق قلب الذات المتكلمة بالمرأة: (١)

٢. وَمَا خِلْتُ رَأْيَ السُّوءِ عَلَّقَ قَلْبَهُ يَوْهَنَانَةَ قَدْ أَوْهَنْتَهَا سِنَانُهَا

يخاطب المتكلم نفسه حيث جرد منها ذاتا غائبة (علق قلبه)، فانشطر حاله نصفين: ذات حاضرة متكلمة، وذات غائبة متكلم عنها، وهذا الانشطار للذات موافق لرغبة المتكلم بإبعاد الهوى وتعلق القلب بالمرأة لتظهر ذاته الفاعلة بعد تغريبها، "إن لهذا الأسلوب بعدا نفسيا يتمركز في أعماق النفس الإنسانية، إنه نوع من الهذيان، إذ تنشطر نفس المتكلم شطرين، شطر مخاطب وشطر مخاطب، ويصبح المتكلم قادرا على أن يقيم حوارا داخليا، لكنه حوار قاس، إن هذا الأسلوب يغدو شكلا من أشكال مواجهة الذات والحوار معها ولومها"^(٢)، حيث عد التعلق رأي سوء فجعل من قلبه ناشبا متعلقا بهذه المرأة، ورأي السوء علامة لغوية استعارية حلت محل المصيدة بالتضافر مع مصيدة أخرى هي المرأة، فالتعلق نشوب الشيء بشيء ما واعتلاقه بحيث لا يستطيع الفكك، فهو حوار وجل ومفارقة حقيقية داخل الذات ومواجهة للمشاعر التي لا يستطيع صاحبها التخلص من هيامه بالمحبوبة. والقلب المنسوب إلى الغائب وإرادة المتكلم نفسه يعد ممثلا سيميائيا شكل علامة أيقونية، بحيث حل محل الطريدة التي اصطيدت ونشبت في مصيدة العشق والهوى.

فالتعلق حسي ملموس يحيل إلى معان مجردة، ويشكل علامة سيميائية تتضافر مع القلب حتى لو لم يرد ذكر القلب (العضو الجسدي) فإنه يُستحضر إلى العالم النصي، ومن ذلك قول الأعشى يصف فوضى المشاعر العاطفية التي ألمت بهذا القلب فعمي عن المحبوب وتجاوزته إلى آخر، حيث يقول في لوحة مكتملة: (٣)

١٧. عَلَّقْتُهَا عَرَضًا، وَعَلَّقْتُ رَجُلًا غَيْرِي، وَعَلَّقَ أُخْرَى غَيْرَهَا الرَّجُلُ
١٨. وَعَلَّقْتُ قَتَاةً مَا يُحَاوِلُهَا مِنْ أَهْلِهَا مَيِّتٌ يَهْذِي بِهَا وَهْلُ
١٩. وَعَلَّقْتُني أَخِيرَى مَا ثَلَاثُمْنِي فَاجْتَمَعَ الْخُبُّ حُبًّا كُلُّهُ ثَبْلُ
٢٠. فَكُلُّنَا مُغْرَمٌ يَهْذِي بِصَاحِبِهِ نَاعٍ وَذَانٍ وَمَحْبُوسٌ وَمَحْتَبِلٌ

(١) ديوان الأعشى: مصدر سابق، ق ١٠، ص ١٣٣. الوهنانة: اللينة الرخوة. سناتها: جمع سنبه، وهي النوم.

(٢) انظر: ربابعة، (موسى سامح): ظاهرة التجريد في نماذج من الشعر الجاهلي، دراسات، ع ٢٤، م ٢٢، ١٩٩٥م، ص ٧٣٨.

(٣) ديوان الأعشى: مصدر سابق، ق ٦، ص ١٠٧. الوهل: ذهاب العقل، والتبل كذلك. والصيد محبوس، والصائد محتبل.

إن التعلق حاضر يستدعي الغائب (القلب) وينوب عنه، لقد وقع كل واحد من هذه الشخصيات في مصيدة غيره، ونشب حبه في موضع العاطفة والمشاعر، ومن ثم فالقلب — هنا — علامة سيميائية تعبر عن حالات المفارقة والجدل والتخبط والتيه التي وقع فيها أصحاب الهوى بانسطار الذوات وتوزعها، ويشكل القلب هنا هوى خالصا دون امتزاج بالعقل أو الفهم، بل إن العقل قد ذهل وغاب وهام بسبب هذه العلاقة الغريبة التي تمت بين مجموعة: منها الدائي، ومنها النائي / منها الصائد، ومنها الواقع في المصيدة. فالقلب هو العلامة السيميائية التي جمعت الشخصيات كلها في بوتقة واحدة هي بوتقة (الهوى والذهول وغياب العقل وتعطيله).

ويجعل الأعشى من القلب علامة على تحكم الطرف المقابل، وعادة ما يكون هذا المقابل هي (المرأة) التي ذهبت بالقلب رهينة عندها، يقول الأعشى: (١)

٤. قَتَلِكَ الَّتِي حَرَمْتُكَ الْمَتَاعَ وَأَوْدَتْ بِقَلْبِكَ إِلَّا شَقِيصًا

فالقلب — هنا — بمنزلة الإنسان الذي مات أو رُمي به في المهالك، وقد تمكنت المحبوبة من قلب الذات المتكلمة (صوت النص) فأذهلته عن غيرها، بحيث أصبح أسيرا عندها لا فكاك له منها، ولهذا جعلته كالميت بعدم رجوعه إلى الحياة الطبيعية، فقد أخرجت المرأة هذا القلب من التعلق بغيرها بسبب (الشقيص)، وهو السهم الذي نشب في القلب فأودى به، ومن ثم أصبح قلب الذات علامة أيقونية حلت محل الطريدة التي اصطيدت بسهم الهوى والعشق، ولم ينل منها المتكلم إلا هذا السهم الذي علق في الجسد، ولكن الذات فقدت مقابله قلبها، أي حضور السهم القاتل المميت وغياب القلب المحيي؛ لأن غياب القلب أو توقفه يعني حتما انتهاء الحياة. ونلاحظ أن الذات تخاطب نفسها بضمير المخاطب، فهي تعضد عملية الانسطار في الذات أولا، وفي انسطار القلب عن الجسد ثانيا.

أما احتفاظ المرأة بقلب الذات المتكلمة بحيث يصبح كالرهينة فهو ما يشكل قول الأعشى

الآتي: (٢)

٢. أَسْهُوَ لِيَهْمِّي وَدَائِي فَهَيَّ تُسْهِرُنِي بَانَتْ بِقَلْبِي وَأَمْسَى عِنْدَهَا غَلِقَا

(١) ديوان الأعشى: مصدر سابق، ق ٣١، ص ٢٥٥. الشقيص: النصيب والسهم والقطعة من الشيء والقليل من الكثير.

(٢) المصدر نفسه، ق ٨٠، ص ٤١٥. سها إليه: نظر ساكن الطرف. غلق الرهن في يد المرتهن: استحققه، وذلك إذا لم يقدر الراهن على افتكاكه في الوقت المشروط.

والمتكلم هنا يتحدث بضميره دون تجريد لذاته، وهذا ما يعمق الوعي بهذه الذات وما يحيط بها من مشاعر ومواقف، وقد عبر عن همه وداء العشق الذي ألم به فأسهره بسبب اغتلاق القلب عند المحبوبة التي لم تكثف بالابتعاد بشخصها عنه، بل جمعت إليها قلب الذات، وهذا ما شكل انفصالا ظاهرا في جسد الذات المتكلمة، فالجسد في فضاء مكاني والقلب في فضاء مكاني آخر بعيد، فالقلب — هنا — علامة سيميائية ترمز إلى التعلق وتمكن العشق والهوى من الذات المتكلمة. والوجود السيميائي هنا (حضور مغيب)... هو غياب العلامة الجسدية (القلب) في حقل من الحضور (حضور الهوى).^(١)

ويصل وعي الذات وعقلانياتها إلى إطلاق أحكام عامة تصم من يتعلق بالبعيد سفها وطيشا، "فالجسد هو الذات في امتداداتها وتموضعها، هو أساس كل اختلاف، وهو نص، وقدرات على التخطي والاستيعاب لما هو أهواء، وعلى توليد التفسيرات والاتجاهات وتغيير القيم" (٢) يقول الأعشى:^(٣)

٢. وَقَدْ صَسَادَتْ فُؤَادَكَ إِذْ رَمْتُهُ قُلُوبُ أَنْ أَمْرَاءَ دَنَفَا يَصِيدُ

يبدو إيراد الأعشى لمرادف جديد للقلب وهو لفظة (الفؤاد) التي توافق التفؤد والتوقد^(٤) والاشتعال ونار المفتاد وموقدها... إلخ، وبهذا يحيل استخدام هذه العلامة (الفؤاد) إلى العشق وشدة التعلق بالمحبة، حيث جعل من طرفها مصيدة أوقعت هذا الفؤاد المشتعل كالنار في نشابها، إذ رمته بفتنتها وإغوائها وحسنها كرمي السهم الذي أثر في هذا الفؤاد الضعيف بدليل إirاده لتعبير (أمراء دنفا) في ملازمته للمرض والسقم، وقد حل فيه هذا السقم بعد أن وقع في مصيدة العشق، وتغيب أداة الرمي (السهم) عن ظاهر النص، وقد دل عليها الفعل (صسادت) متعلق بالمرأة التي امتلكت آلة الرمي وهي (العيون) التي شكلت فعلا إغوائيا وفتنة أوقعت فؤاد المتكلم في شباكه، وتتضافر هذه الأزيمة مع تعطيل الذات المتكلم لفعله الإغوائي، فهي ذات منفعة مؤثر فيها مسلوقة الإرادة، وفي الوقت نفسه ذات مُعطلة غير مؤثرة وغير فاعلة حتى لو كان فعلها إغواء.

(١) انظر فكرة الحضور المغيب: فونتاني، (جالك): سيميائية المرئي، مرجع سابق، ص ٣٠.

(٢) زيعور، (علي): اللاوعي الثقافي ولغة الجسد...، مرجع سابق، ص ١٢٢.

(٣) ديوان الأعشى: مصدر سابق، ق ٦٥، ص ٣٧١.

(٤) انظر: ابن منظور: لسان العرب، مادة (فاد).

ويعمق الأعشى فعل الاصطياد بإيراده لألته (أداته)، حيث يقول: (١)

٥. صَادَتْ فُؤَادِي بِعَيْنِي مُغْزَلٍ خَذَلْتُ تَرْعَى أَعْنَ عَضِيضًا طَرْفُهُ خَرَقَا

فألة الصيد هي عيون الظبية المغزل بحسنها واسترخائها وبريقها يخالط ذلك إشفاق وحنو، وقد ارتبطت آلة الصيد بالشمس الغزالة لزيادة الأثر في الفؤاد الذي يوافق أيضا التقوُّد والإيقاد والنار، بحيث تتشابه عناصر الفؤاد مع عناصر عيون الظبية، وتحيل هذه العناصر مباشرة إلى المتكلم ليصير غزالا تحنو عليه الشمس الغزالة كما تحنو الظبية على صغيرها، وتتشارك عناصر الشبه بين هذه المكونات الجمالية ليصير الفؤاد علامة سيميائية شكلت في البداية أيقونة (طريدة واقعة في مصيدة العيون)، ومن ثم يتحول هذا الفؤاد إلى علامة رمزية تقرر الذات المتكلمة بالشمس، فالفؤاد رمز للعلاقة ما بين العابد ومعبودته وقد تعلق حبه بها ونشب.

ويشخص الأعشى القلب فيقرب للمتلقى حال هذا العضو من جسد الرجل، حيث يقول متابعاً حركة الطعائن: (٢)

٦. مِّنْ هَوَاهُنَّ يَبْغِي نَوَاهُ — مِّنْ فَقْلِي يَهْنُ كَالْمَشْغُوفِ

فتعلق قلب الذات المتكلمة بالطعائن في رحلتها يشبه حال المجنون الذي ألهاه العشق وشغف قلبه الحب والهوى، فالقلب المشغوف قرينة سيميائية تشير إلى العاشق المجنون الذي ذهب عقله فتعطلت فاعليته.

فالقلب علامة سيميائية غنية في تعلقها بالهوى والعاطفة، وما الشعر إلا أثر لهذه العلامة الجسدية وما يصطرع داخلها، فالقلب هو المكان الذي تولد فيه رغباتنا وانفعالاتنا، وقد شغف الشعراء بإيراد القلب في أشعارهم كما شغفت في المقابل قلوبهم بالعشق داخل النص، إن القلب قرينة دالة على العشق أو الهوى أو الهم و الحزن... إلخ، حيث يقول الأعشى موضحاً ما خالط قلب الذات المتكلمة: (٣)

١. خَالَطَ الْقَلْبَ هُمُومٌ وَحَزَنٌ وَأَدْكَارٌ بَعْدَ مَا كَانَ أَطْمَآنٌ

٢. فَهُوَ مَشْغُوفٌ يَهْتَدِي هَائِمٌ يَرْعَوِي حَيْثَا وَأَحْيَا يَحْنُ

(١) ديوان الأعشى: مصدر سابق، ق ٨٠، ص ٤١٥.

(٢) المصدر نفسه، ق ٦٣، ص ٣٦٣. المشغوف: المجنون حبا، والذي تمكن منه الحب فخبله، والمَشْغُوف: غشاء القلب.

(٣) المصدر نفسه، ق ٧٨، ص ٤٠٧. يرعوي: يكف وينثني.

قرن الأعشى العضو الجسدي المادي (القلب) بمعان مجردة وهي (الهموم، الحزن، الاديكار، الاطمئنان)، جاعلا من القلب قرينة سيميائية تشير إلى ما هو كامن فيه أو مخفي من الأحوال، وقد امتزجت هذه العناصر بالقلب وأصبحت كأنها قطعة واحدة لا تستطيع فصل أي منها عن الأخرى، بحيث امتزج المادي (القلب) بالمعنوي (الهموم...)، والقلب هنا انزياح استبدالي حل محل الجسد كاملا (جسد الذات المتكلمة) عن طريق المجاز المرسل بعلاقته الجزئية، حيث ذكر الجزء (القلب) وأراد الجسد كاملا، مشكلا بالقلب أيقونة سيميائية تحمل مضامين غنية في ظاهرها ومضمورها.

إن هذا التعالق ما بين المادي والمجرد كان بسبب الهيام والانشغاف بهذه المرأة المحبوبة، إنه عشق يجعل من المحب يحن إلى محبوبه في معظم الأحيان ولا ينثني عنه إلا حينما يوافق الموت في الانصراف والحنين. ونلاحظ شيوع الأفعال (خالط، اطمأن، يرعوي، يحن) وقد شكلت حركية وفاعلية مؤثرة في قلب الذات المتكلمة، أما الجملة الاسمية (فهو مشغوف بهند هائم) فقد شكلت دلالة على الثبات والركود والسكون لهذا الأمر وقد استتب واستقر وثبت.

إن المتكلم لا يطيق نأي المحبوبة وابتعادها، لأن ذلك يشكل أثرا فاعلا يثير المشاعر من مكانها، حيث يقول الأعشى: (١)

٢. وَبَانَتْ وَقَدْ أَوْرَثَتْ فِي الْفُؤَادِ صَدْعًا عَلَى نَائِيهَا مُسْتَطِيرًا

٣. كَصَدْعِ الزُّجَاجَةِ مَا تَسْتَطِينُ عِغْكَفُ الصَّنَاعِ لَهَا أَنْ تُحِينِرًا

لقد تحول الفؤاد بسبب نأي المحبوبة إلى أيقونة سيميائية يشبه فيها الزجاجاة وقد تصدعت صدعا مستطيرا يشمل الشيء من أوله إلى آخره ومن جميع أطرافه ونواحيه (٢)، بحيث يصعب إعادته كما كان، فالجامع ما بين القلب المتصدع والزجاجاة المتصدعة هو صعوبة إعادة الحال كما كانت في السابق، فصدع الفؤاد يمثل موته وإفقاده لفاعليته في الحياة بما يعادل الموت، وصدع الزجاجاة هو إفقاد لفاعليتها الاستعمالية ومن ثم يعادل نهايتها، فالفؤاد الأيقونة ضمن سيرورة التبدل تحول إلى مؤشر سيميائي يحيل إلى الموت الذي حل في الذات النصية وأفقدها دورها الحيوي.

(١) ديوان الأعشى: مصدر سابق، ق ١٢، ص ١٤٣. استطار: تفرق وانتشر. الصناع: الحاذق. أحرار الشيء: رده ورجعه.

(٢) انظر: ابن منظور: لسان العرب، مادة (صدع).

ويقول الأعشى مكررا الأيقونة نفسها ما بين الفؤاد والزجاجة: (١)

٩. وَيَبَاتَتْ وَقَدْ أَوْرَثَتْ فِي الْفُؤَادِ صَدْعًا يُخَالِطُ عَثَارَهَا

١٠. كَصَدْعِ الزُّجَاجَةِ مَا يَسْتُطِينُ عَمَّنْ كَانَ يَشْتَعِبُ ثُجْبَارَهَا

وقد أضاف الأعشى إلى فؤاد ذات المتكلم خليطا من الهموم والأحزان (عثار)، وهي صيغة على وزن (فعال) مبالغة وكثرة لهذه الهموم...، ويظهر رسول أو مؤلف للقلوب ما بين المتكلم والمحبوبة، وذلك في إيراد لفظة (التجبار) التي تستدعي مجبرا صانعا حاذقا يحاول إعادة الأمور إلى مجراها، ولكن لا فائدة ترجى من ذلك السعي.

والتأثير في الفؤاد لا يكون من المحبوبة نفسها فقط، بل من كل ما يمت إليها بصلة، فهي هي الديار ورسومها قد جلبت إلى فؤاد الذات المتكلمة حبا في الرجوع ورغبة في إعادة الماضي، حيث يقول الأعشى: (٢)

٢. وَرَيْعَ الْفُؤَادِ لِعِرْقَانِهَا وَهَاجَتِ عَلَى السُّنْقِ أَذْكَارَهَا

فتعبير (ريع الفؤاد) يمثل علامة سيميائية دالة على رغبة المتكلم بالرَّيْعِ إلى ما كان من ذكرى الحب والأنس والألفة في الديار، وتحمل لفظة (ريع) معاني الخوف والرغبة التي حلت في الفؤاد فتركته متوقدا كالنار؛ شوقا إلى الديار ومن كان فيها.

إن ما يحل في الفؤاد (القلب) يعبر عما يحل في الجسد كاملا، فإذا تألم الفؤاد تألم الجسد، وإذا سعد الفؤاد سعد الجسد، إن القلب عضو ليس كأى عضو جسدي، إن ما يحل فيه أخلاط من المشاعر العاطفية والأفكار العقلية والعوارض المادية الحسية، إنه مكنم الإنسان وعلامة مخفية تحت الضلوع ماديا، وفاعليته كامنة في حركيته المستمرة التي تنتشر الدم في العروق، فإذا وهن وتعب تعب معه الجسد كاملا، وإذا تعب الجسد في المقابل (تعبا ماديا أو عاطفيا) تعب القلب وضعف، وهذا ما عبر عنه قول الأعشى: (٣)

٣٨. ثَنِيهِ وَقَدْ أَحَالَ الْقِسْدُ فِيهِ وَشَفَّ فُؤَادُهُ وَجَعَ شَدِيدُ

لقد وقع صوت النص أسيرا مقيدا إلى المحبوبة حولا كاملا (أحال)، وزيادة في ذلك ترك دون أن يحرر، وهذا ما أثر في الفؤاد بحيث ضعف ووهن بسبب الوجع الشديد الذي ألم به،

(١) ديوان الأعشى: مصدر سابق، ق ٦٤، ص ٣٦٧. شعب الشق وجبره: لأمه ولحمه.

(٢) المصدر نفسه، ق ٦٤، ص ٣٦٧.

(٣) المصدر نفسه، ق ٦٥، ص ٣٧٧. ثنيه: تتخلى عنه وتتركه. أحال: أتى عليه الحول؛ أي العام. شفه: أضناه وأوهنه.

فالمعادلة تسير على النحو الآتي: الأسر مؤشر سيميائي يحيل إلى القيد، والقيد بدوره يمثل موضوعا أصبح بدوره علامة أو مؤشرا يحيل إلى الوجد الشديد الناتج عن طول الأسر (حول) مع النسيان والإهمال (نتيه)، وهذا الأمر يشكل مؤشرا سيميائيا يحيل إلى نتيجة حتمية هي (ضعف الفؤاد ووهنه) المرتبط بذات المتكلم وقد ابتعدت المحبوبة عنه وحلت في مكان ناء لا يصل إليه المتكلم العاشق.

ويتحول الفؤاد إلى طائر يغادر جسد المتكلم وقد شفه الهوى، وذلك في قول الأعشى: (١)
٢٣. فَالَوْتُ بِهِ طَسَارَ مِنْكَ الْفُؤَادُ وَالْفِينَتِ حَيْرَانٍ أَوْ مُسْتَحِيرًا
فالفعل الحركي من المرأة يسلب الفاعلية العقلية التي تضبط مشاعر المتكلم وعواطفه، بحيث يذهل مبهوتا حائرا متحيرا، وطيران الفؤاد من الجسد يشكل أيقونة سيميائية تشير إلى الذهول وفقدان العقل...

وتستمر الحركة الجسدية من المرأة وترتبط بقرينة سيميائية تحل في فؤاد المتكلم دالة على الذهول وشدة الهوى الذي يؤثر في العقل بما يحمل صاحبه على ترك الصيانة والوقار، حيث يقول الأعشى: (٢)

٢٤. رَأَيْتُ الْكَرِيمَ ذَا الْجَلَالَةِ رَأْيِيَا وَقَدْ طَارَ قَلْبُ الْمُسْتَخَفِّ الْمَعْدِلِ
يتحدث الأعشى عن المستخف المعذل بضمير الغائب، وكأنه يحاول بهذا الأسلوب إبعاد الخفة والطيش... عن نفسه، بالإضافة إلى تعميم الحال على غيره، ولكن الأمر الواضح أن هذا التعبير في الشطر الثاني من البيت (الطيران) يمثل أيقونة سيميائية موافق للطائر في السماء، تحيل إلى قرينة تشير إلى فقدان العقل وشدة الهوى والتأثير العاطفي على قلب الذات.

ولهذا يعترف منطوق النص بفتنة المرأة وأثرها على قلبه الهوى، وذلك في قول الأعشى: (٣)

٦. خَلَقْتَ هَذَا لِقَلْبِي فِتْنَةً هَكَذَا تَغْرُضُ لِلنَّاسِ الْفِتْنَةَ

(١) ديوان الأعشى: مصدر سابق، ق ١٢، ص ١٤٥.

(٢) المصدر نفسه، ق ٧٧، ص ٤٠٥.

(٣) المصدر نفسه، ق ٧٨، ص ٤٠٧.

يتصور صوت النص أن سبب خلق هند هو فقط لفتنة قلبه وإغوائه، فالقلب قد فتن بسبب هذه المرأة، وقد تعلقت الفتنة بالقلب خاصة من الجسد الإنساني؛ لأنه المتحكم بالعواطف وفي الوقت نفسه هو منبعها ومستقرها، فإما أن تطغى العاطفة فينتصر الهوى، وإما أن يستحكم بالعواطف وينظمها فينتصر العقل.

ولهذا تجتهد ذات المتكلم للانتصار للعقل، وتستعين بوسائل متعددة منها الناقاة التي يقول فيها الأعشى: (١)

١٩. ثَقَرَجُ لِلْمَرْءِ مِنْ هَمِّهِ وَيُسْتَفِي عَلَيْهَا الْفُؤَادُ السَّقَمُ

إن الناقاة وسيلة ناجعة لإزالة هموم القلب وتفريج كربات الإنسان العربي، لا بل هي الطبيب الذي يشفي القلوب المتفتنة المتوقدة بنيرانها، السقيمة الضعيفة بحالها، فالناقاة قرينة سيميائية ترتبط بالقلب السليم الصحيح الخالي من الهموم، إذ يتحول القلب بواسطة الناقاة إلى الفعل والإنتاج والقوة والعقل، متخلصاً من كوامن الضعف والهوى الموت المرتبطة بالمرأة.

ويرد المتكلم بفؤاده الصلب المعاملة بالمثل على المحبوبة النائية التي تحاول شغفه وبث الهوى بين جوانحه، وذلك في قول الأعشى: (٢)

٣. قَمِيطِي تَمِيطِي يَصْلُبُ الْفُؤَادُ وَصُولُ حَبَالٍ وَكَنَادِهَا

تظهر في هذا الصوت نبرة أمره تشي بالقوة والعزم، حيث لا يبالي المتكلم بالمحبوبة وقطعها للوصل؛ لأن ذلك لن يذهب بصلابة فؤاده الوصول لحبال المودة القاطع لها. وقد جاء هذا الصوت رداً على إخلاف المحبوبة لميعادها، فالفؤاد مرتبط بالمشاعر والأفعال، فهو الباطن النفسي والظاهر العملي، والفؤاد — هنا — انزياح مجازي بعلاقته الجزئية، ويمثل أيقونة سيميائية توافق الذات المتكلمة في اتصالها بالمحبوبة وانفصالها عنها، في وصلها وقطيعتها، وهذه الأيقونة بدورها تتحول إلى قرينة سيميائية تؤثر على القوة والفاعلية والمعاملة بالمثل.

وربما تأتي فاعلية الذات وعقلانيته بعد أمد طويل من الصبوة والهوى والجهل، حيث يقول الأعشى: (٣)

(١) ديوان الأعشى: مصدر سابق، ق ٤، ص ٨٧.

(٢) المصدر نفسه، ق ٨، ص ١١٩. ماط: ذهب وبعد. كند الحبل: قطعه.

(٣) المصدر نفسه، ق ٢، ص ٦٧. الصبأ: الشوق. الشجن: الحزن والهم.

١٣. وَعَاصَيْتُ قَلْبِي بَغْدَ الصَّبِيِّ وَأَمْسَى وَمَا إِنْ لَهُ مِنْ شَسَجَنْ

فعصيان القلب برده عن الهوى إزالة للهم والحزن، وقد شخص صوت النص قلب الذات المتكلمة بحيث أصبح أيقونة استعارية تقاوم العقل، ونلاحظ أن صيغة اللفظة (عاصيت) على وزن (فاعلت) الدالة على المغالبة والمقاومة والمجاذبة، ومن ثم الفاعلية والتفعيل والإيجابية بعد التعطيل والسلبية.

إن فاعلية الذات المتكلمة لا تتحقق إلا بفاعلية هذا الجزء من الجسد وهو (القلب)، ولا تتحقق مقومات الفعل إلا بالتخلص من مقومات عدم الفعل، وهذا ما دفع بصوت النص إلى بيان حال الصحو التي انتهت إليها الذات الفاعلة، حيث يقول الأعشى: (١)

١. صَحَا الْقَلْبُ مِنْ ذِكْرِي قَتِيلَةً بَعْدَمَا يَكُونُ لَهَا مِثْلَ الْأَسِيرِ الْمُكْبَلِ

إن الفعل الماضي (صحا) متعلقا بالقلب يشكل أيقونة سيميائية استعارية تحيل إلى قرينة دالة على الاستيقاظ بعد نوم أو سكر... في مستوى المعنى المباشر، ومن ثم الدلالة على الوعي وما يرافقه في مستوى معنى المضمير ضمن سيروية التدليل، وتعبير (صحا القلب) مجاز مرسل بعلاقته الجزئية يمثل أيقونة سيميائية بطول القلب (الجزء) محل الإنسان أو الجسد كاملاً، وما يراد الجزء (القلب) إلا تبئيراً وحصرًا لفاعلية الذات داخل هذا العضو الجسدي، فالذات هنا مركوزة بفعلها وما يحيط بها داخل هذا العضو، فبصحوه تحقق فاعليتها، وبالعكس ذلك تصير ذاتا هوية منفصلة بعيدة عن العقل، إن ما لا يقال في النص " هو ما ينبغي أن يفعل على مستوى تفعيل المضمون " (٢).

يظهر القلب وقد صحا من ذكرى المحبوبة، وتخلص من كل ما يمت إليها بصلة، حتى لو كان هذا الأمر مجرد ذكرى تحضر في القلب، وقد عد صوت النص الذكرى بمنزلة الشيء المعطل لفاعلية الذات بإبقائها في حال تسبق حال الصحو (قبل الاستيقاظ والوعي) وقبل استشعار الحال والوجود.

وجعل المتكلم من القلب — قبل استيقاظه — أسيراً مقيداً، وهما علامتان أيقونيتان استعاريتان تحيلان إلى الركون والضعف والتأثير الكامن لهذه المرأة وذكرها على الذات

(١) ديوان الأعشى: مصدر سابق، ق ٧٧، ص ٤٠١.

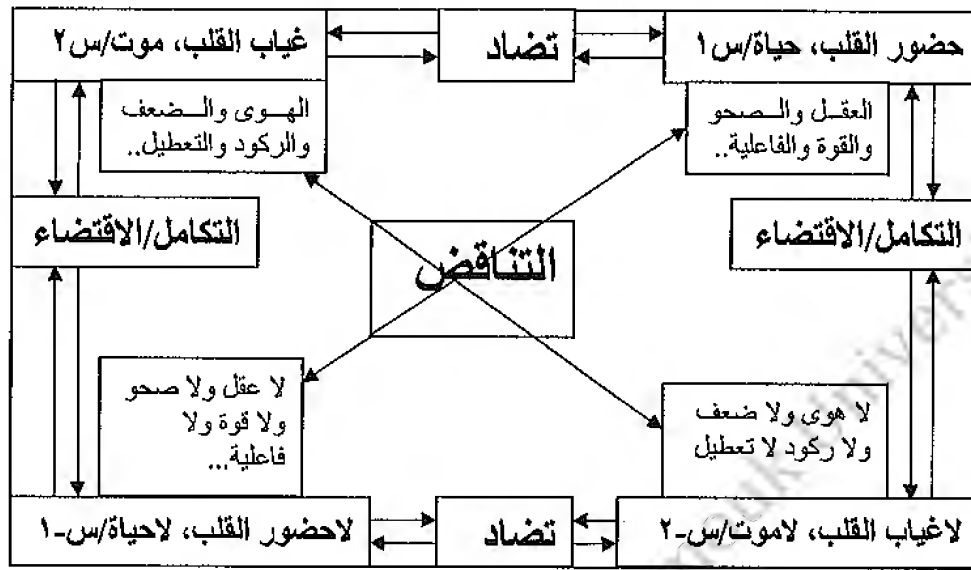
(٢) (أمبرتو): القارئ في الحكاية، التعاضد التأويلي في النصوص الحكائية، مرجع سابق، ص ٦٢.

المتكلمة، وقد وصف الأسير بالمكبّل أي بإضافة القيد الذي يمنع الحركية والفاعلية، وكما قلنا سابقاً: تكمن فاعلية القلب على الحقيقة في حركيته، فحركيته حياة وسكونه وتكبيله موت، ولهذا نستطيع القول في نهاية هذا الجزء من المبحث: إن القلب علامة سيميائية ترمز إلى الحياة والموت، ففاعليته وحركيته وعقلانيته... حياة، وتعطيله وتقييده واستهواؤه... موت، وقد وقعت الذات المتكلمة في أغلب مواقعها في جهة التعطيل والموت، وحاولت في بعض المواقع التخلص من هذا الموت (الميتافيزيقي) إلى حياة وقوة وإرادة وتحقيق لوجودها السيميائي الدال.

يبدو أن سيمياء قلب الرجل الذات في شعر الأعشى تعتمد على الانزياحات الأسلوبية المجازية التي تكشف المستوى الدلالي للعلامات السيميائية الجسدية، وهي الآتية: علق قلبه/ أودت بقلبك/ بانت بقلبي/ أمسى عندها غلقاً/ صادت فؤادي/ قلبي بهن كالمشغوف/ خالط القلب هموم وحزن/ القلب هائم يرعوي ويحن/ أورثت صدعا في الفؤاد/ ريع الفؤاد/ شف فؤاده وجع/ طار منك الفؤاد/ يشفى عليها الفؤاد السقم/ تميطي بصلب الفؤاد/ قلب وصول للحبال وكناد لها/ عاصيت قلبي/ صحا القلب.

إن الانزياحات السابقة تعد أمثالات لسانية تشكل البنية الدلالية المجردة لقلب الرجل الذات، والفرضية الاستكشافية المدارية الأولية للدلالة النصية، هي أن قلب الرجل الذات علامة سيميائية دالة على الهوى والذهول، وتمكن العشق وغياب الإرادة والعقل والحياة، وتعطيل الفاعلية والركود وإفقاد للدور الحيوي، وفي المقابل يمثل القلب علامة سيميائية دالة على حضور الفعل والإنتاج والقوة والعقل، والتخلص من الضعف، والمعاملة بالمثل، والمغالبة والعصيان، والصحو والوعي.

ويمكن تعميق البؤر المنطقية الدلالية لقلب الرجل الذات في مربع غريماس السيميائي على النحو الآتي:



تمثيل مربع غريماس السيميائي لقلب الرجل الذات

ثالثاً: سيميائية الشعر من جسد الرجل الذات

يبدو الشعر علامة سيميائية لونية بصرية تجمع البياض والسواد، وأكثر ما يظهر الشعر في شعر الأعشى بعلاماته اللونية البيضاء (الشيب) بوصفه قرينة سيميائية مرتبطة بتحويلات الزمان على الإنسان وفعله في جسده، بدلالته على كبر السن وتوديع الشباب وملذاته، بالإضافة إلى إيراد اللون الأسود في الشعر قرينة على الشباب والقوة... وقد ظهرت هذه القرينة عن طريق الاستدعاء للزمن الماضي، هذا بالإضافة إلى إيراد الشعر بمجمله (كثافة وترجيلا)، وتصوير حال الذات وقد فقدت الشعر وحل فيها الصلع بفعل حوادث الزمان التي لا تؤثر على الإنسان فقط، بل على عناصر الطبيعة الصلبة كالصخور، وغيرها من العلاقات والمضامين التي استثمر لها الأعشى العلامة (الشعر) للتدليل على رأي أو موقف أو وصف أو حال... إلخ، فالشعر من جسد الرجل الذات يمثل علامة ذات إحياءات ومضامين متعددة في شعر الأعشى.

إن الشيب والصلع علامتان سيميائيتان تسببان إنكار المحبوبة لذات المتكلم وتجاهله، حيث

يقول الأعشى: (١)

(١) ديوان الأعشى: مصدر سابق، ق ١٣، ص ١٥١.

٢. وَأَنْكَرْتُ مِمَّا كَانَ الَّذِي نَكِرْتُ مِنْ الْحَوَادِثِ إِلَّا الشَّيْبَ وَالصَّلْعَا

فحوادث الأيام قرينة التغيير في جسد المتكلم وذلك بظهور (الشيب والصلع)، وهما قرينتان سيميائيتان تحيلان إلى كبر السن وضعف الجسد ومُتَّه وتوديع الشباب... إلخ، ولهذا ابتعدت المحبوبة عن المتكلم وعابت عليه هذا التغيير في الجسد متجاهلة إياه، ولكن المتكلم يرد على المحبوبة حجتها وموقفها، حيث يقول الأعشى: (١)

٣. قَدْ يَثْرُكُ الدَّهْرُ فِي خُلُقَاءَ رَاسِيَةٍ وَهَيَا وَيُنْزِلُ مِنْهَا الْأَعْصَمَ الصَّدْعَا

فالصخرة الملساء القاسية الثابتة لا تستطيع الهروب من تأثير الدهر وحوادثه فيها، إذ يصدعها ويضعفها... فالصخرة صورة رمزية سيميائية تعادل (رأس المتكلم) السذي ضعف ووهي فظهر عليه الشيب قرينة سيميائية على هذا الضعف، بالإضافة إلى أن الوعل الأعصم القوي الفتى ينزل من على هذه الصخرة الملساء القوية، فالوعل كذلك صورة رمزية سيميائية تعادل (شعر المتكلم) الذي سقط من على رأسه فظهر عليه الصلع الذي يؤشر على كبر السن وتوديع الشباب، فالصخرة بعناصرها توافق الرأس، والوعل الأعصم (مختلط السواد بالبياض) (٢) يوافق شعر الرأس، وتتحول هاتان القرينتان إلى أيقونة سيميائية عن طريق التشبيه التمثيلي بما يزيد التعبير جمالا وانسجاما...

ويقرن الأعشى مرة أخرى ظهور الشيب وعوامل الضعف بالحجارة التي تفلق رغم

صلابتها، حيث يقول في ذلك: (٣)

٣. فَإِنْ يُنْسَ عِنْدِي الشَّيْبُ وَالْهَمُّ وَالْعَشَى فَقَدْ بَنَى مَنِيَّ وَالسَّلَامُ تَفْلُقُ

فالشيب قرينة سيميائية دالة على اقتراب الموت وتوديع الحياة، فهو اعتراف ضمني من الذات المتكلمة بحتمية الموت واستحالة الخلود، ليس فقط للإنسان، بل حتى لعناصر الطبيعة التي تظهر وكأنها خالدة مدى الدهر، إنه " إدراك حسي جمالي انعكاسي يوطد العلاقة بين الذات وجسدها الخاص " (٤)

(١) ديوان الأعشى: مصدر سابق، ق ١٣، ص ١٥١.

(٢) انظر: ابن منظور: لسان العرب، مادة (عصم).

(٣) ديوان الأعشى: مصدر سابق، ق ٣٣، ص ٢٦٧. السَّلَام: جمع سَلَمَة، وهي الحجارة.

(٤) فونتاني، (جاء): سيميائية المرئي، مرجع سابق، ص ١٧.

وتقطع الرابطة التي تؤلف بين المتكلم والمرأة بسبب العلامة السيمائية (الشيب) وذلك في قول الأعشى: (١)

٢. **وَأَجْمَعْتَ صُرْمَنَا سُعْدَى وَهَجَرْتَنَا لَمَّا رَأَتْ أَنْ رَأْسِي الْيَوْمَ قَدْ شَابَا**
فقطع المحبوبة للوصال يؤكد على أنها كانت متصلة أيام الشباب والقوة، ولكن ابتعادها وهجرها كان بسبب علامة بصرية دالة وهي ظهور الشيب في رأس المتكلم، ولتعميق كثرة الشيب يجعل المتكلم منه شاملا الرأس كله (رأسي اليوم قد شابا)، بالإضافة إلى حرف التحقيق (قد) لتثبيت الأمر، يردف ذلك فعلا ماضيا (شابا) للدلالة على أن رأسه قد شاب منذ زمن، ففعل الشيب قد أثر في الجسد وليس طارئا محدثا.

وبعد الشيب في نظر المرأة قرينة سيمائية دالة على ابتعاد الرجل عن البشاشة والسرور والنضارة... وذلك في قول الأعشى: (٢)

٢٠. **وَرَأَتْ بِأَنَّ الشَّيْبَ جَبَا نَبَهُ الْبَشَاشَةَ وَالْبَشَارَةَ**
فالشيب هنا علامة سيمائية تحيل إلى نفور المرأة من الرجل ونأيها عنه؛ لأنه ملازم للكآبة والانقباض...

وما زال عنصر الصراع والأخذ والرد قائما بين المتكلم والمرأة المحبوبة، إذ تصمه بالكبر وتوديع عناصر الشباب، ويرد عليها المتكلم قولها بفلسفة الحياة وحدثانها، حيث يقول الأعشى: (٣)

٧. **فَإِنْ تَكُ لِمَيِّ يَاقَتْلُ أَضْحَتْ كَأَنَّ عَلَى مَقَارِقِهَا ثَغَامَا**
٩. **فَإِنْ نَوَائِرَ الْأَيَّامِ يُقْتَبِي تَتَابُعُ وَقَعِهَا الذِّكْرَ الْحُسَامَا**
فما زال المتكلم ذا لمة من الشعر الوافر المتجمع، لكن تحولا حدث لهذا الشعر فأضحى أبيض اللون، حيث شبه الشيب بنبات الثغام الذي يزهر نورا أبيض، ويعمق صوت النص عنصر البياض في إirاده للفعل الماضي الناقص (أضحى) الذي يستدعي وقت الضحى ومما فيه من ضياء يوافق اللون الأبيض، فاجتمع لدينا بياض الشيب وبياض نور الزهر وبياض

(١) ديوان الأعشى: مصدر سابق، ق ٧٩، ص ٤١١.

(٢) المصدر نفسه، ق ٢٠، ص ٢٠٥.

(٣) المصدر نفسه، ق ٢٩، ص ٢٤٥. اللمة: الشعر المجاوز شحمة الأذن. الثغام: نبت له نور أبيض. الذكر: السيف الصارم، الحسام: القاطع الذي يحسم؛ أي يقطع.

الضياء، وكلها عناصر مكونة للأيقونة السيميائية التي استوفينا نقاط الشبه بين عناصرها، وتتحول هذه الأيقونة إلى قرينة سيميائية تؤشر على كبر السن ومفارقة الشباب.

ولكن الذات تبرر لنفسها هذا التحول الجسدي عن طريق تشبيه نفسها بالسيف الذكر القاطع، (إشارة إلى فاعلية الذات الكائنة)، ولكن تأثير حوادث الدهر ودوائر الأيام في هذا السيف أفناه وتلته فضعف، ويشكل صوت النص بهذا علامة أيقونية تجمع الجسد والسيف في جهة، والشيب وتلثم حد السيف في جهة أخرى.

وتستبدل الغواني بالمتكلم الشاب الأمرد، إذ يفضلن عليه الشاب الذي لم تكتمل لديه مظاهر الرجولة بعد، وهذا ما يزيد في أزمة الذات المتكلمة، يقول الأعشى: (١)

٣. وَأَرَى الْغَوَانِي حِينَ شَبَبْتُ هَجَرْتَنِي أَنْ لَا أَكُونَ لَهُنَّ مِثْلِي أَمْرَدًا

٤. إِنَّ الْغَوَانِي لَا يُوَاصِلُنَّ أَمْرَةً فَقَدْ الشَّبَابَ وَقَدْ يَصِلُنَّ الْأَمْرَدًا

لقد هجرت الغواني المتكلم حين كسا الشيب رأسه، وهذا يدل في صورة مضمرة على مواصلةهن إياه في الزمن الماضي (قبل المشيب)، فالشيب هنا علامة سيميائية على كبر السن والبعد عن النضارة والجمال والبشاشة، فالذات المتكلمة خبيرة بمشاعر النساء الغواني اللاتي يواصلن الأمرد الناعم الوجه — الذي لم ينبت شعر لحيته — ويفضلنه على الشيخ الكبير، حتى لو كان صاحب عقل وحكمة...!

ولكن الذات لا تستطيع ترك المحبوبة وهجرها ولا تطيق هذا البعد، ومن ثم فنأي المرأة عن المتكلم بسبب (الشيب/كبر السن/توديع عناصر الشباب) يشكل للمتكلم أزمة وسقما، حيث يقول الأعشى: (٢)

١. كَفَى بِالَّذِي ثَوَلَيْتَهُ لَوْ تَجَنَّبَا شِقَاءَ لِسَقْمٍ بَعْدَ مَا عَادَ أَشَبَّابَا

إن المتكلم يطلب من المخاطبة تجنب الهجر الذي تريده وتسعى إليه، فهو يطلب الوصال الذي يشفي السقيم ذا الشيب، إن الذات بعلاماتها الجسدية تعاني أزمة نفس وصراعا.

(١) ديوان الأعشى: مصدر سابق، ق ٣٤، ص ٢٧٧.

(٢) المصدر نفسه، ق ١٤، ص ١٦٣.

لا تنتظر النساء من جسد الرجل الذات إلا لما يمثل علامة على الشباب، ولهذا تتابع المرأة التغير في الجسد فتنتظر إلى لمة الشعر التي زالت وحل محلها الصلع والشيب، حيث يقول الأعشى: (١)

٢. لِحَارَتِنَا إِذَا رَأَتْ لِمَتِّي تَقُولُ لَكَ الْوَيْلُ أَلَى بَهَا
ولكن المتكلم يبرر موقفه ويرد تغير جسده وحاله إلى حوادث الزمان وأحواله، حيث يقول الأعشى: (٢)

٣. فَإِنْ تَغَهَّدْتَنِي وَلِيَّ لِمَّةٍ فَإِنَّ الْحَوَادِثَ أَلْوَى بَهَا
لقد ذهبت الحوادث بشعر الرأس الوافر، وفعل الأيام وحوادثها يشكل أيقونة سيميائية تجعل للحوادث فعلاً يغير بموجبه شعر الرأس إلى النفي (لا شعر)، أو إلى التحول اللوني (من الأسود إلى الأبيض)، وهذا الفعل منوط على الحقيقة بعناصر بيولوجية متعلقة بالجينات أو الهرمونات الخاصة بلون الشعر أو وجوده، وهذه الأيقونة تمثل بدورها علامة سيميائية تؤثر على فقدان الشباب وعلاماته، والتحول إلى الشيخوخة وعلاماتها.

ويستذكر المتكلم علامات الشباب والجمال والاستهواء التي تؤثر في الآخر (المرأة) وتدعوها إليه، حيث يقول الأعشى: (٣)

١٠. فَكَيْفَ يَدْهَرُ خِلَانُكَرُهُ وَكَيْفَ لِنَفْسٍ بِأَعْجَابِهَا
١١. وَإِذَا لِمَتِّي كَجَنَاحِ الْغُدَا فَتَرْتُلُو الْكَعَابَ لِأَعْجَابِهَا

تعود الذات المتكلمة إلى الزمن الماضي تعويضاً عن النقص الحاصل في الزمن الحاضر، فعندما تجد الذات علامات الشيخوخة أو تشعر بالشيخوخة دون علامات، فربما تكون الشيخوخة شعوراً نفسياً (٤) قبل أن تكون علامة جسدية حقيقية، ولهذا يعود المتكلم إلى ذكرى الشباب بإيراده للعلامات الدالة على العجب في النفس، والإعجاب لغيره.

وقد شبه المتكلم لمتته بجناح الغراب الأسود في إشارة إلى سواد الشعر وانتفاء الشيب، ومن ثم حضور الشباب أو استحضاره عن طريق الذكرى؛ محاولة للتخلص من شعور

(١) ديوان الأعشى: مصدر سابق، ق ٢٢، ص ٢٢١.

(٢) المصدر نفسه، ق ٢٢، ص ٢٢١.

(٣) المصدر نفسه، ق ٢٢، ص ٢٢١. الأعجاب: جمع عَجَب، وهو الاستحسان والروعة التي تعتري الإنسان عند استحسان الشيء. الغداف: الغراب الأسود.

(٤) انظر: بروتون، (دافيد لو): انثروبولوجيا الجسد والحدثة، مرجع سابق، ص ١٤٩.

الشيخوخة الطاعى، وبهذا تتحول اللمة سوداء اللون إلى قرينة سيمائية دالة على الشباب ولوازمه من قوة ونضارة...

لا بل يصل الأمر في الذات المتكلمة إلى أن تتمنى العودة إلى أيام الشباب حقيقة وليس فقط عن طريق الذكرى، حيث يقول الأعشى: (١)

٥. بَلْ لَيْتَ شِغْرِي هَلْ أَعُوذُنْ نَاشِئًا مِثْلِي زَمَيْنَ أَحُلْ بَرْقَةً أَنْقَدًا

٦. إِنْ لَمُنْسِي سَوْدَاءَ أَتْبَعُ ظِلَّهَا ذَدَنًا فَعُوذَ عَوَايَةِ أَجْرِي ذَدًا

يمكن أن نعد ظل اللمة السوداء كناية عن وفرة الشعر وكثرتة في الرأس بما ينتج عنها من ظل وافر، والظل بحد ذاته كناية عن الاستقرار والراحة، ومن ثم نتج لدينا وفرة الشعر وراحة العيش التي تحيل إلى الشباب واللهو والمتعة والاستقرار.

وتظهر الذات المتكلمة في موضع آخر وقد يُست من العودة إلى الماضي بشبابه وقوته ووصاله للمحوبة، حيث يقول الأعشى: (٢)

٤. فَسَأَلِي تَحَوَّلْ ذَا لِمَّةٍ وَأَتْلَى لِنَفْسِكَ أَمْثَالَهَا

يستسلم المتكلم لواقعه الحالي حيث نجد رأسه دون لمة، إنه أصلع قد بلغ من الكبر عتياً، فعدم وجود الشعر قرينة سيمائية تحيل إلى الشيخوخة وفقدان عناصر الشباب واللذة والحياة... "فإذا أصيب الجسد بالعطب فقد الشاعر الحياة" (٣).

وما زال صوت النص يعاود إلى ذكرى الشباب، حيث الجُمّة المسرحية التي تقود صاحبها إلى اللهو واللذة، وذلك في قول الأعشى: (٤)

١٩. وَلَقَدْ أَرَجَلُ جُمَّتِي بَعْشِيَّةً لِلشَّرْبِ قَبْلَ سَنَائِكَ الْمُرْتَادِ

يستذكر المتكلم حاله وهو في أبهى صورة مترينا بجمة مرجلة لمبادرة اللهو والشراب، ويبدو أنه استخدم العلامة اللفظية (جمة) للدلالة على وفرة الشعر وغزارته وطوله الذي يزيد على مقدار (اللمة) ووفرته، وتحيل هذه العلامة (الجمة) إلى المائبة والإرواء، فالجمة هي

(١) ديوان الأعشى: مصدر سابق، ق ٣٤، ص ٢٧٧. الدد والددن: اللهو واللعب.

(٢) المصدر نفسه، ق ٢١، ص ٢١٣.

(٣) هلال، (عبدالناصر): خطاب الجسد في شعر الحداثة...، مرجع سابق، ص ٧٧.

(٤) ديوان الأعشى: مصدر سابق، ق ١٦، ص ١٨١.

الماء نفسه وهي مجتمع الماء وهي النبات (١)، أي أن تصير جمة الرأس (شعره) بكثافته ووفرته وغازاته أيقونة سيميائية توافق الماء والنبات والإرواء، وتتحول الأيقونة إلى قرينة سيميائية دالة على الشباب والقوة والجمال، ومن ثم تتحول الأيقونة والقرينة كلاهما إلى رمز سيميائي دال على الحياة، وما اقتران الجمة بالخمرة (الشرب) والماء — التي تمثل كل منها رمزا للحياة والانبعاث — إلا تعميق لسيميائية هذه العلامة.

وتعاني الذات المتكلمة نفسها في عودتها إلى وصال المحبوبة التي طال هجرها وبعدها، حيث يقول الأعشى: (٢)

٢. وَرَجَعْتُ بَعْدَ الشَّيْبِ ثَبًّا — فِي وَدْهَاسِ بَطْلَانِيَا
إن رجوع المتكلم إلى المحبوبة بعد الشيب — الذي يعد قرينة سيميائية ملازمة لكبر السن — أمر لا ترضى الذات من فعله عن نفسها، ونلاحظ أن ذات المتكلم قد جردت من نفسها شخصا مخاطبا تتحدث إليه، وهو نوع من انشطار الذات وانفصالها في قسمين: قسم مخاطب (متكلم) وقسم مخاطب يتوجه بالحديث إليه، وهذا التجريد أدعى لمعاناة الذات لنفسها بصورة أشد تأثيرا، بالإضافة إلى رؤية الذات في تغريبها بصورة أشد وضوحا.

يعد الشيب علامة سيميائية دالة على كبر السن الذي عادة ما يلزم الحكمة والعقل والحلم، وهجر الصبي والطيش والجهل، يقول الأعشى في ذلك: (٣)

٨. ثَبَدَلْتُ بَعْدَ الصَّبِيِّ حِكْمَةً وَقَتَعْتُ الشَّيْبُ مِشْهُ خِمَارًا

٩. أَحَلُّ بِهَ الشَّيْبُ أَثْقَالَهُ وَمَا اعْتَرَهُ الشَّيْبُ إِلَّا اعْتَرَارًا

تتكرر العلامة (الشيب) ثلاث مرات في بيتين، وتتجمع التكرارات كلها في حيز التحول من الصبي إلى الحكمة، أما أولاها فقد علا الشيب رأس الذات المتكلمة وغطاه كمسا يغطي الخمار رأس المرأة؛ وذلك لشدة شموله سائر الشعر، أما ثانيتهما فقد جلب الشيب إلى الذات المتكلمة أثقالا عديدة كالضعف ومفارقة عناصر الشباب وحضور عناصر الشيخوخة، أما ثالثتهما فقد جعل منه الشيب معترًا محتاجًا ذليلا. فالشيب قرينة سيميائية تحيل إلى الشمول

(١) انظر: ابن منظور: لسان العرب، مادة (جمم).

(٢) ديوان الأعشى: مصدر سابق، ق ٣٩، ص ٣٠١.

(٣) المصدر نفسه، ق ٥، ص ٩٥.

والضعف والذل مجتمعة، بالإضافة إلى حضور الشيب بوصفه أيقونة توافق الغطاء والجسم الثقيل والفعل المضاد لإرادة الذات المؤثر فيها.

وتستثمر العلامة الجسدية (الشيب) في شعر الأعشى للتدليل على شاعريته وتفوقه على غيره، حيث يقول الأعشى معاتباً قومه: (١)

٤٣. عَلَوْتُكُمْ وَالشَّيْبُ لَمْ يَعْزْ مَقْرَقِي وَهَادَيْتُمُونِي الشَّعْرَ كَهَلًا مُجَرَّبًا

فاعتلاء المتكلم للقيادة والرئاسة تحققت وهو صغير السن لم يعز الشيب — المقترن بكبر السن — رأسه بعد، وهذا ما يدل على فاعليته العقلية القيادية، بالإضافة إلى الشاعرية والتفوق على غيره فيها.

ويزيل صوت النص عن نفسه صفة انتحال الشعر بأن ينسب شعر غيره إلى نفسه، ويعد ذلك عارا، وخاصة مع ظهور العلامة الجسدية (الشيب) الدالة على كبر سنه وبلوغه بذلك مبلغا عظيما من الشاعرية، حيث يقول الأعشى: (٢)

٦٨. فَمَا أَنَا أَمْ مَا انْتَحَالِي الْقَوَا فَبَعْدَ الْمَشَيْبِ كَقِي ذَاكَ عَارًا

فقد استثمر صوت النص العلامة السيميائية الجسدية (الشيب) في التدليل على بعده عن سرقة الشعر؛ لأن هذه العلامة (الشيب) تعد قرينة سيميائية تحيل إلى طول التجربة والحكمة والمعرفة وزيادة الحصيلة اللغوية والموهبة والإبداع... إلخ، أبعد هذا الغنى يُنسب إلى الذات انتحال الشعر؟!.

يبدو مما سبق من مقاطع شعرية أن المعجم الدلالي للشعر يستمد حقله الدلالية من اللون، وغياب الشعر (الصلع).

فمن الألفاظ والعبارات التي تقع ضمن الحقل الدلالي (للون)، مما يشتمل عليه المعجم السيميائي لشعر الرجل الذات: أنكرت الشيب/ يمسى الشيب/ رأسي قد شابا/ جانب الشيب البشاشة/ مفارق لمتي ثغاما/ حين شبت هجرني/ عاد أشيبا/ لمتي كجناح الغداف/ لمتي

(١) ديوان الأعشى: مصدر سابق، ق١٤، ص١٦٧.

(٢) المصدر نفسه، ق٥، ص١٠٣.

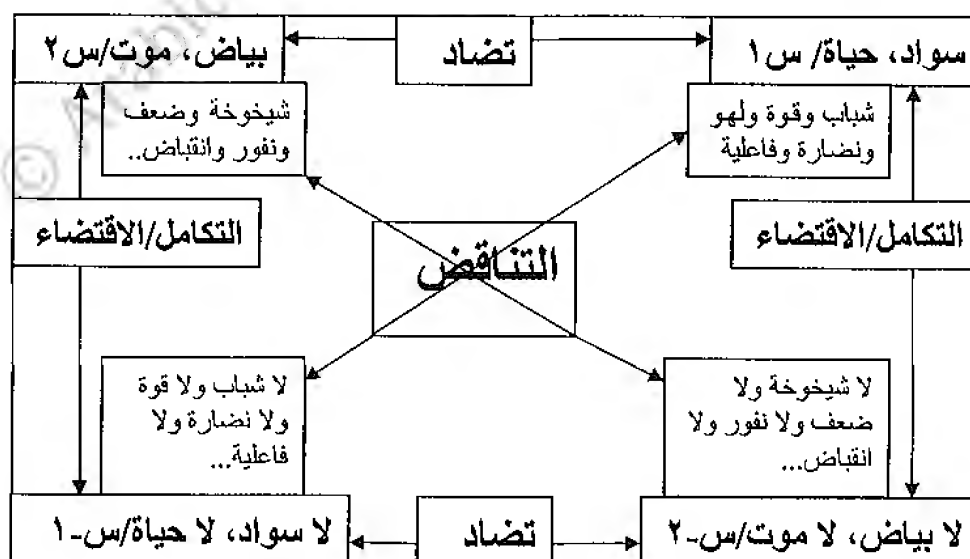
سوداء/ أرجل جمتي/ رجعت بعد الشيب/ قنعه الشيب خمارا/ أحل به الشيب أنقاله/ اعتره
الشيب/ الشيب لم يعمل مفرقي/ انتحالي القوافي بعد المشيب.

ومن الألفاظ والعبارات التي تقع ضمن الحقل الدلالي (غياب الشعر [الصلع])، مما يشتمل
عليه المعجم السيميائي لشعر الرجل الذات: أنكرت الصلعا/ الأمردا/ أنسى بلمتي/ ألوت
الحوادث بلمتي/ تحول ذا لمة.

إن الحقلين الدلاليين السابقين يعدان ممثلين لسانيين يشكلان البنية الدلالية المجردة لشعر
الرجل الذات، والفرضية الاستكشافية المدارية الأولية للدلالة النصية، هي أن شعر الرجل
الذات علامة سيميائية دالة على الشيخوخة وضعف الجسد، ونفور المرأة وملزمة الانقباض،
والبعد عن النضارة والجمال، وحضور الموت وغياب الحياة واستحالة الخلود، أو الدلالة على
الشباب والعجب والقوة، والسكينة والراحة واللهو، والإرواء والحياة، والعقل والحكمة وهجر
الصبي، والفاعلية الشعرية والتجربة والمعرفة.

ويمكن تعميق البؤر المنطقية الدلالية لشعر الرجل الذات في مربع غريماس على النحو

الآتي:



تمثيل مربع غريماس السيميائي لشعر الرجل الذات

رابعاً: سيميائية اليد من جسد الرجل الذات

ظهرت اليد من جسد الذات المتكلمة في شعر الأعشى وجزءان من لوازمها هما الكف والظفر، وكان ظهورها على قلة، ولكن سيميائية هذه العلامات تحمل معاني غنية وذات أثر في سيروية النص الكلية، ومن ذلك إيراد اليد كعلامة سيميائية دالة على الكرم، حيث يقول الأعشى حكاية عن فعل الذات المتكلمة: (١)

١٤. يُعَاصِي الْعَوَائِلَ طَلْسُقُ الْيَدَيْنِ يُرَوِّي الْعُقَاةَ وَيُرْخِي الْإِزَارَا
فالعلامة اللسانية (طلق) انزياح استبدالي استعاري تشكل أيقونة سيميائية تتشابه مع الوجه الطلق المشرق المستبشر، ومع البعير الطلق الذي يسرح دون قيد (٢)، ومن ثم تحليل هذه اللفظة بإضافتها إلى اليدين (طلق اليدين) إلى قرينة سيميائية وهي انزياح كنائي دال على الكرم والسخاء والعطاء الكثير الوافر دون قيد لليدين، فهما مطلقتان في سخائهما والعطاء.

وتحمل الكف معاني عديدة كامنة في أسرارها، حيث يظهر منطوق النص تفوق الذات المتكلمة على سواها، "فالجسد منتج لإشارية ذات طابعين وظيفي ورمزي، ومن الواضح أن تصنيفاً كهذا يركز على الثنائية اللسانية للتقرير والإيهام" (٣) يقول الأعشى: (٤)

٤٦. انْظُرْ إِلَى كَفِّ وَأَسْرَارِهَا هَلْ أَتَيْتَ إِنْ أَوْعَدْتَنِي ضَائِرِي
إذ يخاطب المتكلم علقمة بن علاثة الذي أوعده بهجاء يأتي من شاعر آخر (٥)، ولهذا يحيله المتكلم إلى الكف وأسرارها (خطوطها) التي تعد قرينة تحليل في نظر المتكلم إلى ما هو كامن من الغيب فيها، فخطوط الكف تستدعي نظر المُنْجَم (قارئ الكف) إلى خطوطها لمعرفة الغيب الذي ينتظر صاحبها، ولكن الذات (صاحبة الكف) تحليل الغيب والوعيد على علقمة بن علاثة، أي بما ينتظره من هجاء وأذى، وتحمل أسرار الكف (خطوطها) أسراراً خفية مضمرة، ويظهر المتكلم تفوقه على غيره؛ حيث يطلب من المخاطب النظر إلى كفه بوصفها علامة

(١) ديوان الأعشى: مصدر سابق، ق ٥، ص ٩٥. العفاة: جمع عاف، وهم الأضياف.

(٢) انظر: ابن منظور: لسان العرب، مادة (طلق).

(٣) الزاهي، (فريد): النص والجسد والتأويل، مرجع سابق، ص ٤٢.

(٤) ديوان الأعشى: مصدر سابق، ق ١٨، ص ١٩٥.

(٥) اعتقد أن هذا الشاعر هو الحطيئة؛ لأن للحطيئة قصيدة في منافرة علقمة بن علاثة وعامر بن الطفيل يغلب فيها علقمة على عامر، والأعشى وقف مع عامر ضد علقمة. انظر: الحطيئة، (جرويل بن أوس العيسى): ديوان الحطيئة، شرح ابن السكيت والسكري والسجستاني، تحقيق نعمان أمين طه، ط ١، مكتبة ومطبعة مصطفى البابي الحلبي، ١٩٥٨م، ق ٣، ص ١، ص ٥-١٥.

جسدية دالة على طول التجربة والمران، فكلما ازدادت الخطوط في الكف دل ذلك على قضاء صاحبها عمرا طويلا عرف فيه أحوال الناس، وازداد دهاء وفهما...

ولكن الذات المتكلمة تعود إلى الاستكانة والضعف متعجبة من أحوال الزمان وحدثان الدهر الخائر الغادر الذي لا يستقر أمره على قرارة، حيث يقول الأعشى: (١)

٣. وَلَكِنْ أَرَى الدَّهْرَ الَّذِي هُوَ خَائِرٌ إِذَا أَصْلَحْتَ كَفَّايَ عَاذَ فَأَقْسَدَا
ينسب الأعشى الإصلاح إلى الكف، فهو انزياح استبدالي (مجاز مرسل) بعلاقته الجزئية، حيث ذكر الجزء (الكف) وأراد الجسد كاملا، فالكف تعد قرينة سيميائية تحيل إلى الفعل والعمل والإصلاح فهي آلة ووسيلته والمترجمة لإرادة الذات العقلية والفكرية والشعورية...

ويستعير المتكلم من اليد ظفرها ليكون بالتعاوض مع الحبل أيقونة سيميائية، وذلك في قول الأعشى: (٢)

١. شُرَيْخٌ لَا تَتْرُكُنِّي بَعْدَ مَا عَلِقْتَ حَبَالَكَ الْيَوْمَ بَعْدَ الْقَدِّ أَظْفَارِي
تحيل هذه الأيقونة إلى تمسك الذات المتكلمة بأسباب النجاة والحياة المرتبطة بشريح، ويدعو إلى تحريره من القيد الذي أسره، فالظفر كغيره من العلامات الجسدية في شعر الأعشى ليس مقصودا لذاته، بل بما يؤديه من وظيفة داخل السياق النصي.

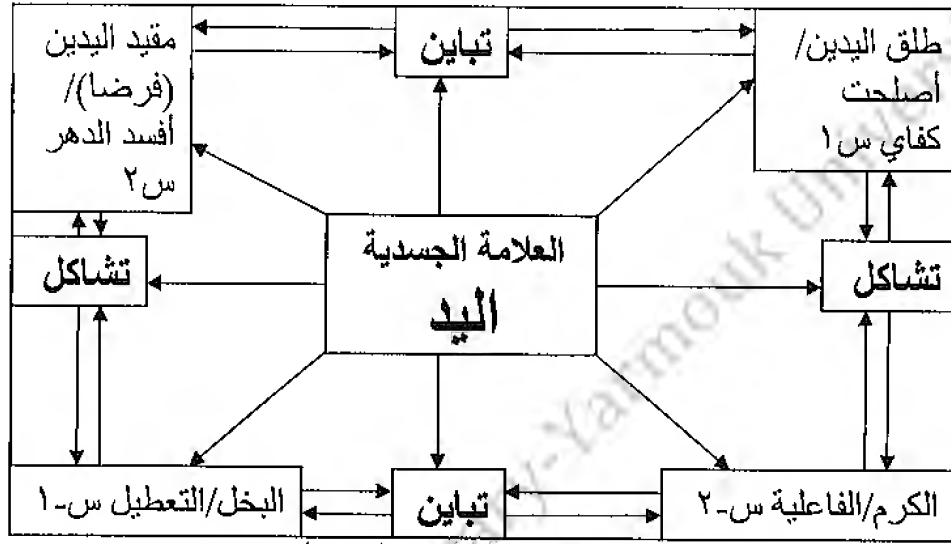
يبدو أن سيمياء يد الرجل الذات في شعر الأعشى تعتمد على الانزياحات الأسلوبية المجازية التي تكشف المستوى الدلالي للعلامات السيميائية الجسدية، وهي الآتية: طلق اليمين/ أسرار الكف/ أصلحت كفاي/ أظفاري علقت بحبالك.

إن الانزياحات السابقة تعد ممثلات لسانية تشكل البنية الدلالية المجردة ليد الرجل الذات، والفرضية الاستكشافية المدارية الأولية للدلالة النصية، هي أن يد الرجل الذات علامة سيميائية دالة على الكرم والعطاء الوافر، وطول التجربة والعمل والفاعلية، والتمسك بأسباب الحياة.

(١) ديوان الأعشى: مصدر سابق، ق١٧، ص١٨٥. خاتر: غادر.

(٢) المصدر نفسه، ق٢٥، ص٢٢٩.

ويمكن تعميق بعض البؤر المنطقية الدلالية ليد الرجل الذات وفق نمطي التشاكل والتباين المستمدان من مربع غريماس السيميائي، وذلك على النحو الآتي:



التباين والتشاكل ليد الرجل الذات وفق مبدأ المربع السيميائي

خامسا: سيميائية الحركة من جسد الرجل الذات: (الغدو، الإبطار، التنقل، المغامرة، التجاوز، المشي...)

تُشيع حركية الجسد للذات المتكلمة الحياة وتكسر حاجز الجمود والسكون، وقد تمثلت حركية الجسد في غدوها وتبكيرها إلى معاقرة الخمرة ولذتها، بالإضافة إلى تبكيرها متابعة للمرأة الطاعنة، وحركية أفعال المتكلم في المغامرات العاطفية من غشيان للخدور ودخوله وتسلل الخفية فالوصول إلى الهدف للاتصال بالمحبوبة، متجاوزا مخاطر متنوعة، وتتعدد مظاهر الحركة من مشي متعثر أو بطيء أو ضعيف، وغيرها من المظاهر الحركية للجسد التي تمثل علامات سيميائية دالة في ثنايا النص، تشكل بعضها قرائن سيميائية، ومنها ما يولد مشهدا أيقونيا مكتملا، ومنها ما يقوم بدور العلامة الرمزية. إذ يخلق الجسد عبر تنقله في الفضاء نصوصا ثقافية تُنجز في سياقها النصي الإيماءة أو الحركة؛ لتكتسب دلالة إضافية تدرك بوصفها خروجاً وانزياحاً عن المعيار المحدد للفعل الحركي في مستواه العملي (١)

(١) انظر: بنكراد، (سعيد): السيميائيات، مفاهيمها وتطبيقاتها، مرجع سابق، ص ١٩٦.

يحشد الأعشى للفعلين (غدوت/باكرت) حيزاً حركياً دالاً في ثانياً نصوصه الشعرية، وقد تكرر هذان الفعلان ضمن سياقات مختلفة، كقول الأعشى يصف حركية الذات وغدوها إلى الشراب: (١)

١٣. غَدَوْتُ عَلَيْهَا فَبَيْنَ الشُّرُوقِ قَ إِمَّا نَقَالاً وَإِمَّا اعْتِمَاراً
فالغدو علامة تفضي أولاً إلى زمان دال على وقت الغداة (قبل شروق الشمس)، وتفضي ثانياً إلى مكان دال على حركية التنقل. وقد بادر المتكلم الخمرة وغدا إليها قبل شروق الشمس، وهذا الفعل الحركي يمثل قرينة سيميائية تجسد فعل الذات، وتحيل إلى مبادرة اللذة واقتناص مستلزمات الحياة، فشروق الشمس دال على ميلاد يوم جديد وحياة ومعاش متجددين، ولكن الذات المتكلمة لا تنتظر لحين ظهور هذا اليوم بطلوع شمسها، بل تبادر إلى الخمرة وتباكرها وتغدو إليها محققة بهذا الفعل الحركي علامة رمزية دالة على الحياة، وقد انتقلت العلامة الرمزية من الخمرة في دلالتها على الحياة إلى حركية الذات التي غدت إلى هذه الحياة واقتناصها.

وتتضافر حركية الغدو مع حركية الإبكار، وكلاهما علامتان تثيران إحياءات سيميائية متعددة، منها الأولية في بعض الأشياء؛ فأول الولد بكر، والمرأة بكر، والرجل بكر، والمطر والسحابة كل منهما بكر... إلخ (٢)، فليس غريباً أن ينتقي الأعشى الإبكار علامة على شرب الخمرة، إن الحركة الأولى التي يبادر إليها المتكلم بعد استيقاظه من النوم هي التذكير إلى شرب الخمرة، وذلك في قول الأعشى: (٣)

١٠. وَكَأَسَ كَمَاءِ النَّيِّ بَاكَرْتُ حَدَّهَا يَغْرِئُهَا إِذَا غَابَ عَلَيَّ بُغَائُهَا
وقوله أيضاً: (٤)

١٣. وَصَهْبَاءَ صِرْفٍ كُلُّونَ الْفُصُوصِ ص بَاكَرْتُ فِي الصُّبْحِ سَوَارَهَا

(١) ديوان الأعشى: مصدر سابق، ق ٥، ص ٩٥، النقال: مناقلة الأقداح في مجلس الشراب. الاغتمار: القليل دون الري.

(٢) انظر: ابن منظور: لسان العرب، مادة (بكر).

(٣) ديوان الأعشى: مصدر سابق، ق ١٠، ص ١٣٣. حد الشراب: سورته وصلابته. الغرة: الغفلة.

(٤) ديوان الأعشى: مصدر سابق، ق ٦٤، ص ٣٦٩. الفصوص: جمع فص، وهي حذقة العين. سار الشراب في رأسه: دار وارتفع، والسوار صفة للشراب نفسه أو لشارب الخمر الذي تسور في رأسه.

ونجد حضور ضمير المتكلم في تاء الفاعل (باكرت) بما يدل على ظهور فاعلية العلامة الحركية السيميائية لجسد الذات المتكلمة.

يبدو مما سبق أن الذات المتكلمة توافي الخمرة مباشرة بعد النوم، وكان الخمرة تكون حاضرة عند الذات في بيتها، وهذا أمر طبيعي، أما أن يباكر المتكلم الخمرة في حانوتها فهو الفعل غير المألوف، وكان مسكن الذات في حانوت أو لصيق به، إن الحانوت فضاء الذات التي أقامت صلة عاطفية اعتيادية معه (١) حيث يقول الأعشى: (٢)

٣٧. وَقَدْ عَدَوْتُ إِلَى الْحَانُوتِ يَتْبَعُنِي شَاوُ مِشَلُّ شَلُولُ شَلْشَلُ شَلُولُ
إن حركية المتكلم غدوة إلى حانوت الخمر — يسير خلفه نديمه وخادمة — تشكل مشهدا أيقونيا وقرينة سيميائية دالة على طلب الحياة والحرص على ملذاتها، فالخمرة شراب الحياة، والغدو وقت الحياة، والحركية فعل سيميائي دال على الحياة بحد ذاته؛ " فلغة الجسد سابقة عن لغة اللفظ، ومختلف تعبيرات الجسد منظومات اتصالية تخنزل المخزون الثقافي في مجتمع ما، وتعتبر عن الكامن الرمزي في الحركة " (٣).

إنّ الأعشى لا يبادر في غدوه وتبكيره إلا طلبا لإحدى عناصر الحياة، ولو اضطر إلى الابتعاد والنأي بحثا عن هذه العناصر، " فحين يدرك الشاعر قيمة الحياة ينشغل بها ويتحسس وسائل الإقامة فيها، أولى هذه الأدوات التي يمتلكها وعيه: (وجوده وتحققه وحضور جسده)، " (٤) حيث يقول: (٥)

٢٢. وَلَقَدْ عَدَوْتُ لِعَازِبِ مُسْتَحْلِسِ الْـ قَرْبَانِ مُقْتَادَا عِنَانِ جَوَاكِ
فالانطلاق مبكرا علامة جسدية تقتزن بالحرص على لوازم الحياة وطلبا للنبات المستحلس البعيد الذي لم يقرب منه راع يطوف به لبعده، يضاف إلى ذلك متجمع ماء كثير (١)، فالنبات الكثيف والماء الوافر يشكلان رمزا سيميائيا دالا على الحياة التي يطلبها المتكلم، أما اقتياده

-
- (١) انظر: زيعور، (علي): اللاوعي الثقافي ولغة الجسد...، مرجع سابق، ص ١٠٧.
(٢) ديوان الأعشى: مصدر سابق، ق ٦، ص ١٠٩. شاو: يشوي اللحم. مثل: سواق من شل؛ أي طرد وساق، وكذلك شلول، شلشَل: خفيف في العمل سريع. شول: يحمل الشيء.
(٣) ابن حنيرة، (صوفية السحيري): الجسد والمجتمع...، مرجع سابق، ص ٣٥٣.
(٤) هلال، (عبدالناصر): خطاب الجسد في شعر الحداثة...، مرجع سابق، ص ٧٧.
(٥) ديوان الأعشى: مصدر سابق، ق ١٦، ص ١٨١.
(٦) انظر: ابن منظور: لسان العرب، مادة (حلس).

لعنان الجواد فيشكل حركة جسدية تؤثر على الشباب والقوة التي تحتل قيادة الجواد إلى مكان بعيد بدل الركوب على ظهره، ومن ثم فالمتكلم شاب قادر على تحمل مشاق الطريق وبعده، بالإضافة إلى أنه قائد وليس مقيدا به.

فالذات المتكلمة بحركيتها تبحث دائما عن عناصر الحياة، ومن هذه العناصر بالإضافة إلى الخمرة والنبات والماء نجد (المرأة) حيث يبتكر متابعا طريقها، يقول الأعشى: (١)

١. الزمغت من آل ليلى ابتكارا؟ وشطت على ذي هوى أن تزارا

قد عزم المتكلم الابتكار إلى المحبوبة (ليلى) رغم بعدها المكاني، فابتكاره للرحلة يؤكد رغبة الذات في البحث عن عناصر الحياة والاتصال بها، ونجد في القصيدة نفسها إدماج الابتكار، ابتكار الرحيل خلف المحبوبة وابتكار الخمرة، حيث يقول الأعشى: (٢)

١٢. وذات نواف كلون الفصون ص باكرتها فادمجت ابتكارا

فقوله: (ادمجت ابتكارا) يؤكد على حقيقة طلب الذات لعناصر الحياة (المرأة / الخمرة) وهما علامتان رمزيّتان تحيلان إلى الحياة، وتصير المرأة والخمرة شيئا واحدا لا ينفصل أحدهما عن الآخر.

فلا نستغرب بعد هذا حرص الأعشى على الظفر بالمرأة وتحمل الأخطار في شكل مغامرات عاطفية، وكل ذلك في سبيل الحياة وحرصا على المرأة بوصفها رمزا سيميائيا دالا على الحياة، " فالإيروس أكبر دافع جنسي، إنه مبدأ الفعل ورمز الرغبة المحتدمة بالليدو كطاقة نفسية تشمل مجموع رغبات العيش ونزوات الحياة وغرائز البقاء" (٣)، يقول الأعشى: (٤)

١. غشيت ليلى بليل خدورا وظالبتهها وتذرت الثدورا

بادر المتكلم إلى الفعل الحركي متوجها إلى (خدر) المرأة، وما يستدعيه من التقاء بها، فمن معاني التغطية (التغطية) و(الجماع) (٥)؛ فتغشى المرأة أي جامعها، ومن ثم فغشيان الخدور مجاز مرسل بعلاقته المحلية حيث ذكر المحل (الخدور) وأراد الحالين في هذا المكان

(١) ديوان الأعشى: مصدر سابق، ق ٥، ص ٩٥.

(٢) المصدر نفسه، ق ٥، ص ٩٥.

(٣) إبراهيم، (الزهرة): الإيروس والمقدس، دراسة أنثروبولوجية تحليلية، ط ١، النايا للدراسات، دمشق - سوريا، ٢٠١٠م، ص ١٠.

(٤) ديوان الأعشى: مصدر سابق، ق ١٢، ص ١٤٣.

(٥) انظر: ابن منظور: لسان العرب، مادة (غشا).

وهي (المرأة)، وغشيان الخدور قرينة سيميائية تحيل إلى مواصلة الذات المتكلمة لعناصر الحياة مع ديمومة ذلك وكثرته، والدليل على ذلك إيراد صيغة الجمع (خدورا).

وتؤلف الأفعال الحركية لجسد الذات المتكلمة قصة من المغامرات العاطفية يسردها صوت النص متتابعة، مبتدئا بالدخول فالبليات فالتقسيم والرمي والثني واللمس، حيث يقول الأعشى: (١)
٢٨. فِدَخَلْتُ إِذَا تَسَامَ الرَّقِيْنِ — بُ قَبْتُ دُونَ ثِيَابِهَا
٢٩. حَتَّى إِذَا مَا اسْتَرَسَلْتُ — مِنْ شِدَّةٍ لِلْعَايَا
٣٠. قَسَمْتُهَا قِسْمَيْنِ كُلِّ — لَ مُوجِّهِ يَرْمِي بِهَا
٣١. فَثَنَيْتُ جَنْدَ غَرِيْرَةٍ — وَلَمَسْتُ بَطْنَ حِقَابِهَا

تؤلف هذه الأفعال الحركية مشهدا أو أيقونة سيميائية مكتملة تقترن بمواصلة الذات المتكلمة للمرأة، ونلاحظ أن الفاعلية الحركية ناتجة من المتكلم، أما المرأة فيقع عليها الفعل الحركي، ومن ثم فهي ساكنة مسلوبة الفعل...، ويحقق المتكلم مراده في الحصول على اللذة مبتدئا بالدخول إلى الخدر (دخلت)، ونلاحظ حضور تاء الفاعل في أفعاله الحركية، ومن ثم الفعل (بت) وهو قرينة سيميائية دالة على الاطمئنان والأنس، يتبع ذلك الفعل (قسمتها) وهو قرينة دالة على المواصلة التي تأتي نتيجة للأنس، ويعمق المتكلم فعل التواصل بالفعل الحركي (يرمي) حيث يصير المتكلم أداة للرمي كالسهم أو الرمح... إلخ، وتصير المرأة هدفا أو غرضا يرمى به، مشكلا بهذا أيقونة سيميائية دالة على التواصل، يعقب ذلك الفعل الحركي (ثنيت) الواقع على جيد المرأة الذي يعد قرينة سيميائية دالة على تفوق الذات المتكلمة وسيطرتها، يتبع ذلك الفعل (لمست) في اتصاله بالبطن المجاور للحقاب ليشكل قرينة سيميائية دالة على النكاح في توجه المتكلم نحو البطن (موضع الولد)، فهدف المتكلم ولادة وحياة جديدة، وبهذا يرسم الأعشى مشهدا كليا يمثل علامة رمزية دالة على طلب المتكلم للحياة وعناصرها.

ولكن حركية الذات في مغامراتها العاطفية لا تسعى دائما لطلب عناصر الحياة، بل ربما تكون إثباتا من الذات لنفسها أو لغيرها على تفوقها وقوتها وفاعليتها...، حيث يقول الأعشى في سلسلة متتابعة من الأفعال الحركية: (٢)

(١) ديوان الأعشى: مصدر سابق، ق ٣٩، ص ٣٠٣، ص ٣٠٥.

(٢) المصدر نفسه، ق ٣، ص ٧٧.

٦. فَطَلَلْتُ أَرْعَاهَا وَظَلُّ يَحُوطُهَا حَتَّى دَنَسْتُ إِذَا الظَّلَامُ دَنَّا لَهَا

٧. قَرَمَيْتُ عَقْلَهُ عَنِ شَأْنِهِ فَاصْبَتْ حَبَّة قَلْبِهَا وَطَحَالِهَا

فسيرة سرد الأفعال تبدأ باستمرار الرعاية والمراقبة التي دل عليها الفعلان (ظللت أرعاها)، يتبعهما الفعل الحركي الدال على مبادرة العمل وهو الفعل (دنست)، يعقبه فعل الخديعة بما يمثله من كفاءة وقدرة وقد دل عليهما الفعل (رميت)، وأخيرا يصل المتكلم إلى الفعل الدال على تحقيق الهدف والإنجاز، وقد دل عليه الفعل (أصببت)، مظهرًا بهذه الحركية المرتبطة بجسد الذات تفوقًا ومقدرة وكفاءة وجدارة وتحقيقًا للغاية.

ونجد المتكلم يفضل زمن الليل فضاء لمزاولة مغامراته العاطفية، ربما لأنه أدعى للتخفي عن أعين الناس، حيث يقول الأعشى: (١)

٤. وَلَقَدْ طَرَقْتُ الْحَيَّ بَغْـ _____ مَدَّ النَّوْمُ تَتَبَجَّيْ كِلَابُهُ

١١. أَقْبَلْتُ أَمْشِي مَشْيَةَ الْبَغْـ _____ حَشْيَانِ مُزَوَّرًا جِنَابُهُ

فطرق الحي: إتيانه ليلاً (٧)، وكان الحي قد أصبح امرأة بحد ذاته، فهذا الفعل الحركي يمثل أيقونة سيميائية تستحضر المرأة إلى السياق، وما يزيد الأمر خفاءً هو حركية المشي التي يتوصل بها المتكلم إلى لقاء المرأة؛ حيث شبه مشيته بمشية الحشيان المصاب بضيق تنفس وقد خفض رأسه وصدره متضائلًا، أي أنه يتسلل خفية، وهذا الفعل الحركي يشكل أيضًا أيقونة سيميائية ثانية تجمع المتكلم والحشيان بجامع تضاول الجسد وخفض الرأس والصدر؛ لتحقيق خفية هذا الجسد عن أعين الرقباء.

تعتمد الذات المتكلمة على جسدها في سبيل الوصول إلى مبتغاها، فإذا ضعف الجسد ضعفت في المقابل فرصة نيل المبتغى والوصول إليه، ولهذا يُرفض الجسد الضعيف الذي فقد الشباب، ويُطلب الجسد القوي الفتى الذي يتجاوز العثرات والمهالك، "فالجسد هو الواجهة الأولى للذات ولانفعالاتها، وهو أيضًا مفتاح الأفعال ومصدرها" (٢) يقول الأعشى متابعًا إصرار الذات المتكلمة المستميتة على الالتقاء بالمرأة المحبوبة: (٤)

(١) ديوان الأعشى: مصدر سابق، ق ٥٤، ص ٣٣٥.

(٢) انظر: ابن منظور: لسان العرب، مادة (طرق).

(٣) بنكراد، (سعيد): سيميائيات الصورة الإشهارية...، مرجع سابق، ص ٨٧.

(٤) ديوان الأعشى: مصدر سابق، ق ٥٤، ص ٣٣٧.

١٥. وَلَوْ أَنَّ دُونََ لِقَائِهَا السَّـ
مَرُوتُ دَافِعَةً شِعَابُهُ
١٦. لَعَبَّرْتُهُ سَبْحًا وَلَوْ
عَبَّرْتَ مَعَ الطَّرْقَاءِ غَابَهُ
١٧. وَلَوْ أَنَّ دُونََ لِقَائِهَا
جَبَلًا مَرْقَاةً هَضَابُهُ
١٨. لَنَظَرْتُ أَلَى مَرْقَاةٍ
هُ وَخَيْرُ مَسَلِكِهِ عِقَابُهُ
١٩. لَأَتَيْتُهَا إِنْ الْمُحِـ
سَبَّ مَكْلُوفٌ دَرَسٌ ثِيَابُهُ
٢٠. وَلَوْ أَنَّ دُونََ لِقَائِهَا
ذَا لِيَدَهُ كَالزُّجَّ نَابُهُ
٢١. لَأَتَيْتُهَا بِالسَّيْفِ أَمِـ
سَشِي لَا أَهْدُ وَلَا أَهَابُهُ

فإذا كان العائق نهرا عظيما فياضا فإن الذات المتكلمة تلجأ إلى فعل حركي جسدي هو (السباحة) لقطع هذا النهر وتجاوزه إلى المحبوبة، وإذا كان العائق جبلا مرتفعا شاهقا زلقا فإن الذات تعتمد على فعل حركي جسدي هو ارتقاء هذا الجبل والسير في مسالكه الزلقة الوعرة من أجل الوصول إلى المرأة، ولو كان العائق أسدا ضاريا مفزعا بأنيابه الحداد لقامت الذات إلى فعل حركي هو المواجهة بالسيف دون خوف أو فرع، فالأفعال الجسدية الثلاثة (سباحة النهر، وتسلق الجبل، ومواجهة الأسد) تشكل كل منها مشهدا أيقونيا يوافق رغبة الذات في التدليل على تفوقها وفاعليتها الجسدية، بالإضافة إلى أنها تمثل قرائن سيميائية تحيل إلى تحمل الذات المخاطر والموت لهذا الجسد في سبيل الظفر بالمرأة التي تعادل الحياة، فتجاوز الذات للموت هو في سبيل بلوغ الحياة وتحقيقها سيميائيا.

وبالإضافة إلى تجاوز المتكلم بفعل حركته الجسدية عناصر طبيعية كالماء (النهر)، والتراب والصخور (الجبل)، والحيوان (الأسد)، نلاحظه يواجه حرارة الشمس الشديدة، حيث يقول الأعشى: (١)

١٨. وَيَوْمَ مِنَ السُّعْرَى كَانَ ظِبَاءُهُ كَوَاعِبُ مَقْصُورٍ عَلَيْهَا سُوْرُهَا
١٩. عَصَبْتُ لَهُ رَأْسِي وَكَلَفْتُ قِطْعَهُ هُنَالِكَ حُرْجُوجًا بَطِيئًا فُتُورُهَا

فالفعل الحركي (عصبت رأسي) يمثل قرينة سيميائية دالة على التهيؤ للأمر وإعداد العدة له، فهو انزياح استبدالي كناية عن صفة الاستعداد والتهيؤ للمواجهة...

(١) ديوان الأعشى: مصدر سابق، ق٨٢، ص٤٢٣. حرجوج: ناقة ضامرة.

فالذات المتكلمة مستعدة في زمن النهار لحرارة الشمس، وعند حضور الليل المدلهم شديد السواد فإن الذات المتكلمة تتخطاه بما تمتلكه من قدرة وكفاءة، وذلك في قول الأعشى: (١)

٢٣. وَلَيْلٌ يَقُولُ الْقَوْمُ مِنْ ظِلْمَاتِهِ سَوَاءٌ بِصِيرَاتِ الْعُيُونِ وَعُورُهَا
 ٢٥. تَجَاوَزَتْهُ حَتَّى مَضَى مَذْلَمُهُ وَلَاخٌ مِنَ الشَّمْسِ الْمُضِيئَةِ نُورُهَا

فالتجاوز فعل حركي يمثل قرينة سيميائية دالة على النجاة وتحقيق الغاية، ويظهر أن هذا الفعل تجاوز ليل أسود — يعادل الموت والظلمة والسكون والموت والنوم — إلى نهار منير بشمسه المضيئة، فالذات تقوم بفعل عبور زمني تنتقل فيه بكفاءتها من الظلمة إلى النور؛ تحدياً وقدرة وتحقيقاً لوجودها وحياتها.

وإذا كانت سيمياء الحركة الجسدية للذات دالة على القوة والشباب فالامتناع وعدم الخضوع، فإن ضعف الحركة علامة سيميائية دالة على توديع عناصر الشباب والقوة فالانقياد والمطاوعة، حيث يقول الأعشى: (٢)

١٢. وَطَاوَعْتُ ذَا الْحِلْمِ فَاقْتَادَنِي وَقَدْ كُنْتُ أَمْلُغُ مِنْهُ الرُّسْنَ

فاقتياد ذي الحلم والعقل للمتكلم يمثل قرينة سيميائية دالة على بلوغه مبلغ الشيوخ وما يتصفون به من حلم وهجر للصبي، وقد تمثلت عملية الانقياد بأداة الرسن (الحبل)، وكان جسد الذات المتكلمة قد أصبح جسد بعير يقاد بالحبل ويجر به حيث يريده مقتاده، فهي مطاوعة وخضوع وذلة.

فالانقياد علامة جسدية تقترن بمؤشر الكبر وفقدان البصر وربما فقدان البصيرة والعقل، حيث يقول الأعشى: (٣)

٢٤. عَلَى أَهْلِهَا إِذَا رَأَيْتَنِي أَقْبَا دُ قَالَتْ بِمَسَا قَدْ أَرَاهُ بِصِيرًا

فقد المتكلم بصره وحلت القناة (العصا) رديفاً للعين توجه صاحبها إلى طريقه، ويعتمد كذلك على قائد أمير يوجهه ويرشده كي لا يقع في عثار الطريق ومهالكها، يقول الأعشى: (٤)

(١) ديوان الأعشى: مصدر سابق، ق ٨٢، ص ٤٢٣. ادلهم الليل: اشتد سواده.

(٢) المصدر نفسه، ق ٢، ص ٦٥.

(٣) المصدر نفسه، ق ١٢، ص ١٤٥.

(٤) المصدر نفسه، ق ١٢، ص ١٤٥. الوعث والوعور واحد: وهي الطريق الخشنة العسيرة.

٢٧. إِذَا كَانَ هَادِي الْفَتَى فِي السَّيْلِ دِرْصَدَرِ الْقَنَافَةِ أَطَاعَ الْأَمِيرَ
 ٢٨. وَخَسَافَةُ الْعِثَارِ إِذَا مَسَّ مَشَى وَخَالَ السُّهُولَةَ وَعَنَّا وَعُورًا
 يبدو أن إطاعة الأمير تمثل رمزا سيميائيا لأي توجيه أمر، كالعقل أو السلطة السياسية،
 وحضور العصا مؤشر سيميائي لبلوغ صوت النص عمرا وصل فيه إلى طول تجربة وفهم
 للحياة يطيع بموجبها عقله ولا يلتفت إلى هواه وجهله. ويمكن عد حضور العصا مؤشرا
 للضعف وفقدان البصر بما يحيل — أيضا — إلى رمز سيميائي لفقدان النظر والرؤية
 والبصيرة، ومن ثم حضور السلطة السياسية الأمرة، فإذا انتفت هذه العناصر من الإنسان
 اضطر إلى إطاعة غيره تجنباً للمهالك والعتار والشُرور...، إن "الجسد نظام من العلامات
 الدالة والمنتجة للمعاني" (١) المضمرة.

والمشي بوصفه حركة جسدية يستدعي التقدم في المسير، وبشكل قرينة سيميائية تحيل إلى
 السعي البطيء لتحقيق الوجود والغاية والإنجاز، فإذا توقف المشي وانتهى فإنه علامة جسدية
 تستدعي فقدان القوة وتوديع عناصر الشباب والحياة، حيث يقول الأعشى: (٢)
 ٢٠. رَدَّةُ ذَهْرُهُ الْمَضَلُّ حَتَّى عَادَ مِنْ بَعْدِ مَشْيِهِ لِلدَّلِيلِ
 إن للزمان أثرا فاعلا في الذات، إذ يرد حالها من قوة إلى ضعف، فتعود كالطفل — قبل
 أن يخطو بقدميه — ضعفا وعدم مقدرة على تلبية الحاجات، فالدليل مشي بطيء مع تقارب
 الخطو وقصره (٣)، فهو حركة جسدية تمثل قرينة سيميائية دالة على الضعف وتوديع عناصر
 الشباب والحياة.

يبدو مما سبق من مقاطع شعرية أن المعجم الدلالي للحركة يستمد حقوله الدلالية من
 الغدو والإبكار، والمغامرة، والمشي والافتقار.

فمن الألفاظ والعبارات التي تقع ضمن الحقل الدلالي (للحركة)، مما يشتمل عليه المعجم
 السيميائي للغدو والإبكار من جسد الرجل الذات: غدوت قبيل الشروق/ باكرت حدها/ باكرت
 سوارها/ غدوت إلى الحانوت/ غدوت لعازب/ ابتكارا/ باكرتها فادمجت ابتكارا.

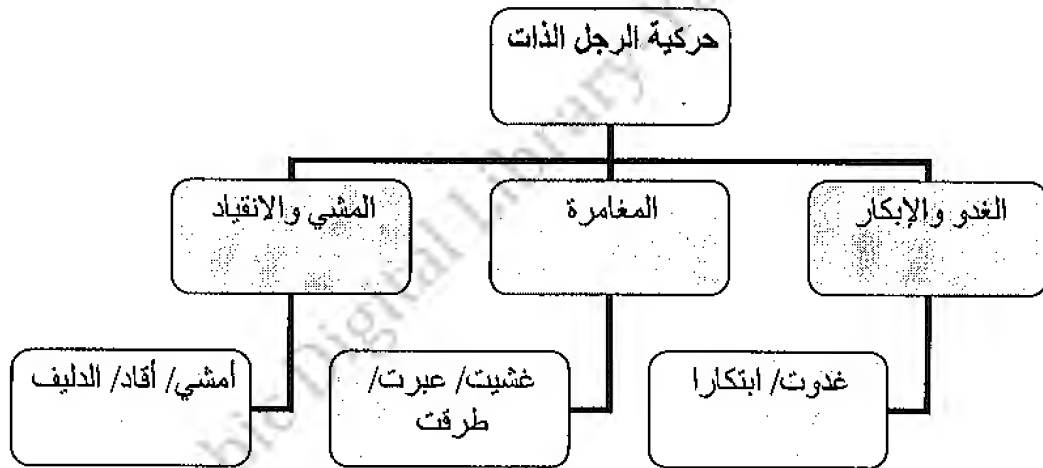
(١) ابن حنيرة، (صوفية السحيري): الجسد والمجتمع...، مرجع سابق، ص ١٧.

(٢) ديوان الأعشى: مصدر سابق، ق ٦٣، ص ٣٦٥.

(٣) انظر: ابن منظور: لسان العرب، مادة (دلف).

ومن الألفاظ والعبارات التي تقع ضمن الحقل الدلالي (الحركية)، مما يشتمل عليه المعجم السيميائي للمغامرة من جسد الرجل الذات: غشيت خدورا/ فدخلت/ فبت/ قسمتها/ ثبيت/ لمست/ دنوت/ رميت/ أصبت/ طرقت الحي/ عبرته سبحا/ نظرت أنى مرتفاه/ لأتيتها/ لأتيته/ عصبت رأسي/ تجاوزته.

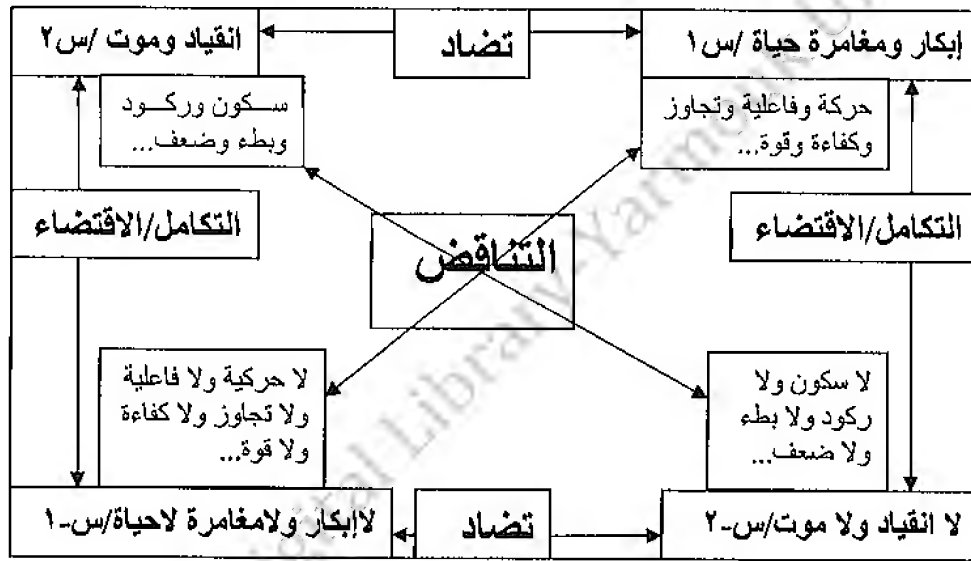
ومن الألفاظ والعبارات التي تقع ضمن الحقل الدلالي (الحركية)، مما يشتمل عليه المعجم السيميائي للمشي والانقياد من جسد الرجل الذات: أقبلت أمشي/ أمشي/ اقتادني/ أقاد/ مقتسدا/ عنان جواد/ إذا ما مشى/ بعد مشيه للدليف.



إن الحقول الدلالية السابقة تعد ممثلات لسانية تشكل البنية الدلالية المجردة لحركة الرجل الذات، والفرضية الاستكشافية المدارية الأولية للدلالة النصية، هي أن حركة الرجل الذات علامة سيميائية دالة على مبادرة اللذة واقتناص مستلزمات الحياة وطلب عناصرها والحرص عليها، والاطمئنان والمواصلة، وتفوق الذات وإثبات الفاعلية والكفاءة الجسدية وتجاوز الموت، والاستعداد لمواجهة والتجاوز لتحقيق الوجود والقوة، أو الدلالة على الضعف والاقتراب من الموت، وتوديع عناصر الشباب.

ويمكن تعميق البؤر المنطقية الدلالية لحركة الرجل الذات في مربع غريماس على

النحو الآتي:



تمثيل مربع غريماس السيميائي لحركة الرجل الذات

المبحث الثاني: سيميائية جسد الرجل الممدوح في شعر الأعشى

يقع هذا المبحث في خمسة أجزاء، يمثل كل منها علامة سيميائية من جسد الرجل الممدوح الذي عادة ما يكون قائدا فارسا، أو رئيسا لقبيلة، أو مجموعة من القبائل يصل برئاستها إلى مرتبة الملك، ويوصله صوت النص إلى مرتبة الإله المقدس في ربطه لعناصر جسده بالسماء، ويضيفي عليه نورانية وعلو وكرما وقوة... وغيرها، إنها بطولة ثقافية/اجتماعية " فكل بطل يحدثنا عنه التاريخ ما هو إلا وظيفة تتكثف فيها روحية الجماعات وحاجاتها الوجودية ومثلها العليا وقيمها... " (١). يبدأ هذا المبحث بالعلامة الجسدية (اليد) التي تحيل إلى الكرم والوفاء والعون...، أما العلامة الثانية فهي (الوجه) الذي لا يظهر إلا مضيئا منيرا يستدعي كسرم صاحبه وعلو منزلته مع هيبة ووقار...، وتبدو العلامة الجسدية (القلب) من جسد الرجل الممدوح، فتحيل إلى ما يحمله الممدوح من بهجة وقوة...، أما الجزء الرابع فخصص (للحركة واللون) بوصفهما علامتين دالتين على الحياة والفاعلية وثبات الشرف...، ويختتم هذا المبحث بسيمياء الصفات الكلية التي تبين هيئة الجسد من طول وخشوع ورزانة...، وقد مثلت هذه الصفات فضائل الممدوح الخلقية من كرم ووقار وعزة وإغاثة...، وكما في المبحث الأول فقد استثمرت الحقول الدلالية والانزياحات الأسلوبية المجازية، يعضدهما مربع غريماس السيميائي بما يضيفه من منطقية وتعزيز سبل الفهم لبنية المضمون وتركيز لها.

يتألف هذا المبحث — كما تقدم — من العلامات السيميائية الآتية:

أولاً: سيميائية اليد

ثانياً: سيميائية الوجه

ثالثاً: سيميائية القلب

رابعاً: سيميائية الحركة واللون

خامساً: سيميائية الصفات الكلية

(١) الجهاد، (هلال): جماليات الشعر العربي...، مرجع سابق، ص ٣٥.

أولاً: سيميائية اليد من جسد الرجل الممدوح

تعد اليد من أبرز العلامات الجسدية للرجل الممدوح، وتفتن هذه العلامة بمؤشر سيميائي دال على كرم الممدوح وعطائه الذي يتوجه به إلى الذات المتكلمة أو غيرها، وترتبط هذه العلامة (اليد/الكف) بالندى والفضل والوفاء والقوة والتحرر من القيود...، وقد استثمر الأعشى هذه العلامة من جسد الرجل الممدوح أيما استثمار بوصفها قرينة أو أيقونة دالة في ثنايا نصوصه، فكما تخلص المتلقي من أفق الغايات العملية الوظيفية المباشرة للجسد تفتحت أمامه أفاق متعددة وإمكانات تأويلية وقرائية متجاوزة لا تكتفي بالدلالة الموضوعية المباشرة، بل تحقق سيرورة دينامية تفاعلية للعلامة السيميائية المادية، تحيل إلى الفكر والثقافة... " فالجسد بوصفه بؤرة لتجلي العملي والغريزي والوظيفي والأسطوري/الثقافي يعيش بشكل دائم تحت التهديدات المستمرة للاستعمالات الإيحائية " (١).

مدح الأعشى الغني والفقير، القائد الرئيس والمرووس، لكن ممدوحه في الأغلب من القادة الفرسان أصحاب الرياسة والمنعة والقوة والعطاء...، حيث نجده يتكسب بشعره فيعلي من مراتب هؤلاء ويصفهم بأفضل الصفات الخلقية والخلقية، وهذا لا يعني عدم اهتمامه بمن هم دونهم، فيظهر مثلاً مدحه (للمخلق) الرجل الفقير الذي أكرم شاعرنا واستضافه، فمن ذلك قوله فيه: (٢)

٦١. طَوَيْلُ الْيَدَيْنِ رَهْطُهُ غَيْرُ نَيْيَةٍ أَشْمُ كَرِيمٍ جَارُهُ لَا يُرْهَقُ

إن إضافة الطول إلى اليدين يعد انزياحاً استبدالياً كناية عن عظم الشأن وطول الباع وتحصيل ما يريده بقوة، ويجوز أيضاً أن يكون طول اليدين كناية عن الكرم والعطاء، فهذه الكناية تشكل قرينة سيميائية تحيل إلى ما قدمت من دلالاتي عظم الشأن أو الكرم، فاليد قرينة الكرم وملازمة للإعطاء، فلا يتم على الحقيقة تقديم الطعام أو المال إلا باليد، فهي علامة حدية الاستعمال، لا تنفك عن العطاء والكرم، أو القوة والبطش.

وتستمد اليد دلالات إضافية حسب السياق اللغوي في مستوييه العمودي والأفقي، فبمجرد أن تمتلك اللغة والصورة الجسد^٢ يكف عن أن يكون جسداً واقعياً ليغدو جسداً ثقافياً بالدرجة

(١) بنكراد، (سعيد): السيميائيات، مفاهيمها وتطبيقاتها، مرجع سابق، ص ١٩٩.

(٢) ديوان الأعشى: مصدر سابق، ق ٣٣، ص ٢٧٥.

الأولى، ومتى ما مسَّ الوصفُ الجسدَ فإنه يتعامل معه انطلاقاً من مخزونه الفكري وذاكرة اللغة وقيمتها وأخلاقياتها... (١)، يقول الأعشى في مدح قيس بن معديكرب: (٢)

٣. مُتَحَلِّبِ الْكَفِّينِ مِثْلُ —————
لِالْبَنِّ قَسْوَالٍ وَقَاعِلِ

فالمضاف (متحلب) علامة لسانية تقيد (المطاوعة) في صيغتها الصرفية (تفعل)، أما ابتدؤها بالميم فقد أضاف إليها معنى جديداً وهو (الفاعلية)؛ بحيث تصبح الكفان مطاوعة للسيلان وفاعلة في ذاتها لهذا السيلان. بالإضافة إلى استعارة الحلب لليدين بحيث تتحول اليدين إلى أيقونة سيميائية موافقة للضرع في تحلبه وجريان الحليب منه، ولا يسيل الحليب من الضرع دون حلب إلا إذا امتلأ وفاض عن حيزه، فتعبير (متحلب الكفين) قرينة سيميائية، وهي انزياح كنائي يحيل إلى الكرم والعطاء المرتبط بالرجل الممدوح، فوراء كل استعارة (كل أيقونة) كناية خفية (قرينة خفية).

تلازم صفة الكرم ممدوحى الأعشى ومنهم (قيس بن معديكرب)، وذلك في قصيدة أخرى يقول فيها الأعشى: (٣)

١٩. قِيلَ أَمْرِي طَلَقَ الْيَدَيْنِ مُبَارَكٍ الْفَى أَبَاهُ بِخَوْفٍ قُسَمًا لَهَا

إن المضاف (طلق) صفة مشبهة تدل على صفة ملازمة للمضاف إليه وثابتة فيه أو شبه ثابتة، وتحيل هذه الصفة (طلق) إلى الانطلاق وعدم التقيد، دلالة على التحرر، وما إضافتها إلى اليدين من جسد الرجل الممدوح إلا لتفعيل هذه المعاني، بحيث يؤدي اجتماع المضاف والمضاف إليه وظيفة أيقونية داخل السياق تصير فيه اليد إنساناً حراً طليقاً، وهذه الأيقونة بدورها تحيل إلى انزياح كنائي (قرينة سيميائية) تدل على انطلاق اليدين بالكرم والعطاء والخير، فتعبير الإضافة (طلق اليدين) علامة سيميائية تؤثر على صفة الكرم الوافر الجزيل.

إذا كانت دلالة المضاف (طلق، متحلب) محصورة — كما في المثالين السابقين — بمعانيها الصرفية والمعجمية في العلامة الجسدية (اليد)، فإننا نجد العكس؛ حيث تقع العلامة الجسدية (اليد) موقع المضاف فتحصر دلالتها كاملة في المضاف إليه، إذ يقول الأعشى: (٤)

(١) الزاهي، (فريد): الجسد والصورة والمقدس في الإسلام، مرجع سابق، ص ٨٦-٨٧.

(٢) ديوان الأعشى: مصدر سابق، ق ٧٦، ص ٣٩٧.

(٣) المصدر نفسه، ق ٣، ص ٧٩. النجوة: ما ارتفع من الأرض.

(٤) المصدر نفسه، ق ٣٣، ص ٢٧٥.

٥٤. يَدَاكَ يَدَا صِدْقٍ فَكُفٌّ مُفِيدَةٌ وَأَخْرَى إِذَا مَا ضُنَّ بِالزَّادِ تُنْفِقُ

فالصدق نقیض الكذب، والصدق نقیض السوء (١)، ومن ثم فیدا الرجل الممدوح تتجمعان في صدق وخیر وعطاء وفضل، ويكون التعبير (یدا صدق) قرينة سيمائية دالة على الخير والفضل والكرم المؤكد الصادق، هذا بالإضافة إلى حلول اليد محل اللسان عن طريق الانزياح الاستبدالي الاستعاري، فأصل التعبير (لسان صدق) وبهذا تتشكل لدينا أيقونة سيمائية تجمع اليد واللسان في بونقة واحدة.

ونلاحظ أن صوت النص قام بتقسيم يدي الممدوح في جزئين هما: (كف مفيدة): قرينة الإفادة والعطاء. (كف تنفق): قرينة الكرم وإغاثة الناس في وقت يقل فيه الإنفاق ويضن بالزاد. ومن ثم فهما (كفان) تشكلا نزياحا استبداليا يجمع المجاز المرسل والكنائية، ودلالة الكناية ما قدمته، أما المجاز المرسل فذكر فيه الجزء (الكف) وفعلها وهو الإنفاق والإفادة وأراد الكل أي (الممدوح) الذي يقوم بهذا العمل، فالنظر إلى التعبير من جهة الكناية يشكل قرينة سيمائية، أما النظر إليه من جهة المجاز المرسل فيشكل أيقونة سيمائية بتشابه فعل الجسد الكامل (الممدوح) مع الجزء الجسدي (الكف).

ويشخص الأعشى الكفين أو لنقل: يؤيقنهما، مشكلا منهما رديفا مشاركا للممدوح في فعله، حيث يقول الأعشى: (٢)

٢٥. وَمَا ذَاكَ إِلَّا أَنْ كَفَيْكَ بِالنُّدَى تَجُودَانِ بِالْإِعْطَاءِ قَبْلَ سَوَالِكَا

فقد أخبر عن الكفين بأنهما تجودان، وتوجد فعل مضارع دال على استمرارية العطاء من هاتين الكفين اللتين حلتا محل الممدوح في كرمه (نداه)، وقد شكلتا أيقونة سيمائية مجازية (علاقته السببية؛ فالكف سبب الجود) تتضافر فيها الكفان مع الممدوح في كرمه، وتشكلا عونا له ومساعدة على تحقيق هذا العطاء؛ بحيث لا تحوج الكفان السائل المحتاج إلى سؤال الممدوح، بل تقومان بالإكرام قبل السؤال، وهذه قرينة دالة على معرفة الرجل الممدوح بمواطن الحاجة في مجتمعه، بالإضافة إلى عطائه الوفير الذي لا يفرق فيه بين أحد، وربما يكون أسلوب تعريض (تأشير) بالكناية عن حاجة المتكلم لعطاء الرجل الممدوح.

(١) انظر: ابن منظور: لسان العرب، مادة (صدق).

(٢) ديوان الأعشى؛ مصدر سابق، ق ١١، ص ١٤١.

وتنوب اليد عن صاحبها في عطائه وكرمه، وذلك في قول الأعشى يمدح إياس بن قبيصة الطائي: (١)

٣٦. وَصَبِرَ عَلَى الدَّهْرِ فِي رَزِيهِ وَإِعْطَاءُ كَفٍّ وَإِجْزَالِهَا
فلم يكتف الممدوح بالإعطاء، بل إنه يجزل فيه، فهو عطاء كثير وافر، ويظهر أن الكف قد شكلت مجازا مرسلًا بعلاقته الجزئية في ذكر الجزء وإرادة الكل، أو عده مجازا مرسلًا بعلاقته السببية؛ لأن الكف سبب للعطاء، وقد ارتكزت الدلالة في هذا الجزء (الكف) وحصرت فيه ليكون منبعًا للخير وقرينة على الكرم.

ويخاطب الأعشى ناقته التي تعادل همته وشخصه فيعدها بالفضل والعطاء القادم من ممدوحه الرسول محمد - صلى الله عليه وسلم -، إذ يقول: (٢)

١٣. مَتَى مَا تُنَاجِي عِنْدَ بَابِ ابْنِ هَاشِمٍ تُرِيحِي وَتَلْقِي مِنْ فَوَاضِلِهِ يَدَا
اليد منصوبة على أنها مفعول به، وأصل التركيب (تلقي يدا من فواضله)، ويمكن أن نعد اليد بدلًا اشتغال من الفواضل، أي تصوير شبه الجملة (من فواضله) في محل نصب على المفعولية، ليشكل العطاء والخير والفضل - بناء على ذلك - جزءا من اليد في اشتغالها على الفضائل والعطاء، وتصير اليد قرينة سيميائية تجاور الفضل وتتماهى به، بحيث لا نستطيع فصل أي منهما عن الآخر.

تصبح اليد فاعلا يحل محل الممدوح في الحصول على ما يريد، حيث يقول الأعشى في مدح قيس بن مغديكرب: (٣)

٣٩. ثَقِفْ إِذَا نَالَتْ يَدَاهُ غَنِيمَةً شَدَّ الرِّكَابَ لِمِثْلِهَا لِيُنَالَهَا
فموقع (يديه) ضمن النسق التركيبي هو (الفاعلية)، بحيث تشكل مجازا مرسلًا بعلاقته سببية؛ لأن اليد سبب في هذه الغنيمة؛ أي أنها قرينة سيميائية مجاورة للغنيمة ومسببة لها، وترتبط اليد هنا بالقوة والمهارة التي ترتد إلى الممدوح؛ لأن الغنيمة تحتاج إلى شخص حاذق قوي يحصلها. وتعد اليد أيضا ممثلا سيميائيا لمجاز مرسل بعلاقته الجزئية؛ لأن اليد جزء من الجسد وقد نابت عنه (عن الممدوح)، ومن ثم تصوير اليد أيقونة سيميائية حاضرة تستدعي

(١) ديوان الأعشى: مصدر سابق، ق ٢١، ص ٢١٧.

(٢) المصدر نفسه، ق ١٧، ص ١٨٥.

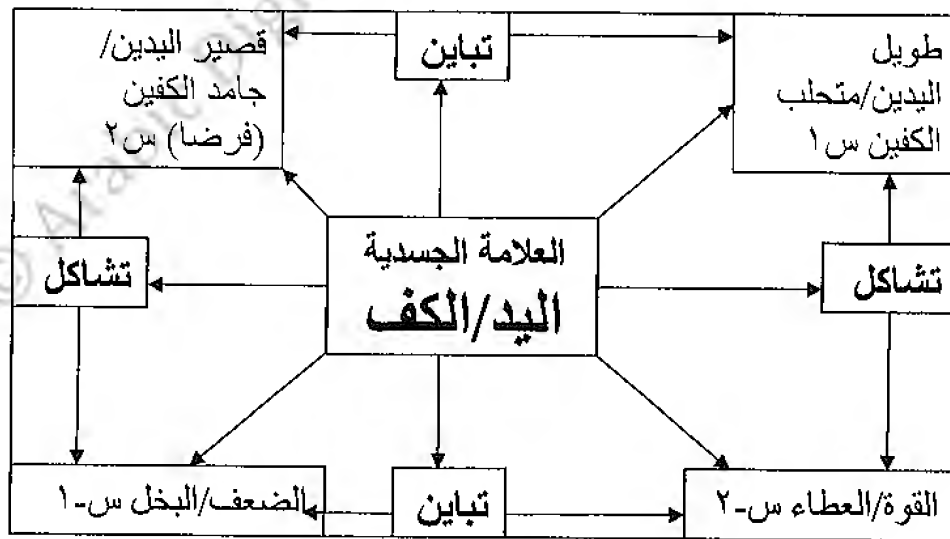
(٣) المصدر نفسه، ق ٣، ص ٨١. ثقف: رفيق حاذق.

الممدوح الغائب إلى السياق، فتجتمع الأيقونة والقريضة في علامة واحدة ضمن سياق واحد، فاليد من جسد الرجل الممدوح ذات فاعلية وغنى ضمن سياقها النصي.

يظهر أن سيمياء يد الرجل الممدوح في شعر الأعشى تعتمد على الانزياحات الأسلوبية المجازية التي تكشف المستوى الدلالي للعلامات السيميائية الجسدية، وهي الآتية: طويل اليدين/ متحلب الكفين/ طلق اليدين/ يدا صدق/ كف مفيدة/ كف بالزاد تنفق/ كفيك تجودان بالإعطاء/ إعطاء كف وإجزالها/ تلقى من فواضله يدا/ نالت يداه غنيمة.

إن الانزياحات السابقة تعد ممثلات لسانية تشكل البنية الدلالية المجردة لجسد الرجل الممدوح، والفرضية الاستكشافية المدارية الأولية للدلالة النصية، هي أن يد الرجل الممدوح علامة سيميائية دالة على عظم الشأن وطول الباع والقوة، والفضل والخير والكرم، والعطاء دون تقييد مع وفرة وإجزال مستمر لا ينقطع.

ويمكن تعميق بعض البؤر المنطقية الدلالية ليد الرجل الممدوح وفق نمطي التشاكل والتباين المستمدان من المربع السيميائي، وذلك على النحو الآتي:



التباين والتشاكل ليد الرجل الممدوح وفق مبدأ المربع السيميائي

ثانياً: سيميائية الوجه من جسد الرجل الممدوح

لا يظهر الوجه من جسد الرجل الممدوح في شعر الأعشى إلا مضيئاً منيراً أغر مثل البدر....، فالوجه علامة سيميائية تستدعي القمر والشمس والنجوم وكل لامع مضيء، فهو أيقونة في تشبيهه بهذه العناصر الضوئية، وهو قرينة حاضرة تستدعي الغائب، وهو رمز يشير إلى إحياءات التقديس والمنزلة العالية للممدوح وتماهيته مع عناصر عبدها العرب قبل الإسلام وأضفوا عليها جلالاً وهيبه، فأصبح بديلاً رمزياً ينوب عنها، بالإضافة إلى الدلالات النفسية التي تؤثر في المتلقي بما يثيره الضوء والنور من راحة واطمئنان، وغيرها من الدلالات الاجتماعية والإنسانية.

يجعل الأعشى ممدوحه أياس بن قبيصة الطائي مشرقاً منيراً عزيزاً على الدوام، وهذا ما يظهر في وجهه؛ لأن " اللاوعي... مسجل في الجسد " (١) عامة ويتركز في الوجه خاصة، وتظهر دلالات ذلك فيه، حيث يقول: (٢)

٣٢. وَلَمْ يَنْتَكِسْ يَوْمًا فَيُظْلَمْ وَجْهُهُ لِيَرْكَبَ عَجْزًا أَوْ يُضَارَعَ مَائِمًا
إن النكوس علامة جسدية تقتزن — في إمالة الوجه وطأطة الرأس — بالذلة أو ارتكاب فعل مكروه (٣)، وقد دل على هذا المعنى (إظلام الوجه) الذي يعد — أيضاً — قرينة سيميائية دالة على ابتعاد الممدوح عن الذلة وطأطة الرأس، وما إظلام الوجه إلا إسوداداً لونياً فيه كأنه القمر في خسوفه وغياب نوره، ومن ثم يتحول وجه الممدوح إلى رمز سيميائي دال على العلو والتقديس؛ لأن (الوجه والقمر) قد شكلا أيقونة سيميائية تستدعي عناصر شبيهة بينهما فسي استعارة نور القمر إلى وجه الممدوح.

ويصرح الأعشى بهذه العلاقة ما بين وجه الممدوح والقمر في قوله مادحا قيس بن معديكرب: (٤)

٣. مُتَحَلِّبِ الْكَفَّيْنِ مِثْلَ ————— لِ الْبَسْدِرِ قَوْلًا وَقَاعِلِ

(١) زيعور، (علي): اللاوعي الثقافي ولغة الجسد...، مرجع سابق، ص ٨٥.

(٢) ديوان الأعشى: مصدر سابق، ق ٥٥، ص ٣٤٧.

(٣) انظر: ابن منظور: لسان العرب، مادة (نكس).

(٤) ديوان الأعشى: مصدر سابق، ق ٧٦، ص ٣٩٧.

فقله: مثل البدر مشبه به حذف المشبه وهو (الوجه)، ومن ثم فهو انزياح استبدالي على سبيل الاستعارة التصريحية، وقد شكلت هذه الاستعارة أيقونة سيميائية تحيل إلى إشراقة وجه الممدوح ونوره الذي يضارع القمر البدر (المكتمل)، وتصير هذه الأيقونة علامة رمزية يكون فيها الممدوح ركيزة سيميائية دالة على الكمال والمثالية.

وتصل فاعلية النورانية في وجه الممدوح إلى أن يُستَظَرَّ الغمامُ به، وذلك في قول الأعشى مادحا هودة بن علي الحنفي: (١)

٥١. اغرُ أبلجُ يستسقى الغمامُ به لو صارَ الناسَ عن أحلامهم صرعاً
إنه وجه أبيض صبيح واضح، نقي مشرق يسفر عن نور ووضاءة، ومن ثم فالوجه قرينة سيميائية دالة على الحسن والقيادة (فجرة القوم: سيدهم ٢٢)، ويشكل أيقونة سيميائية توافق القمر أو الشمس، ووصول هذا الوجه من جسد الممدوح إلى تفعيل المطر من الغمام يؤكد رمزية الرجل الممدوح؛ بحيث يحيل إلى قرينة ورمز سيميائيين، تدل القرينة على بركته وعطائه الوفير، ويدل الرمز على التقديس في مجتمع الجاهلية وأعرافه، حيث يصل الرجل البطل القائد بعطائه ورياسته إلى مرتبة الإله في عقول أبناء القبيلة الذين يربطون كل خير بهذا الرجل، وأبرز علامات الجسد الدالة على ذلك هو الوجه.

ولهذا يقتزن الوجه من جسد الرجل الممدوح بالعطاء والجود، فما استحق الرجل الرياسة للقبيلة إلا بفضل جوده وكرمه على أبناء عمومته، بالإضافة إلى صفاته الخلقية والقيادية، حيث يقول الأعشى في مدح الملق، رغم أنه من العامة، وقد ارتقى به الأعشى إلى مرتبة القادة في قوله: (٢)

٥٥. ترى الجود يجري ظاهراً فوق وجهه كما زان مثنى الهذواني روثق
تحول الجود إلى ماء يسيل فوق وجه الممدوح، وبهذا يصبح الوجه نهراً فياضاً يترقرق فيه الماء، فهو علامة أيقونية تستمد عنصر المائية من الجريان، ويضاف إلى هذه الأيقونة أيقونة أخرى تعضدها وذلك في إضافة الرونق إلى وجه الممدوح الموافق للسيف، إنه تشبيه تمثيلي (أيقونة تدخل ضمن سيروية تدللية لأيقونة أخرى)، تتحول هاتان الأيقونتان إلى قرينة

(١) ديوان الأعشى: مصدر سابق، ق ١٣، ص ١٥٧. أعر: صبيح الوجه. أبلج من البلجة: وهي نقاة ما بين الحاجبين. استسقى: طلب السقيا.

(٢) انظر: ابن منظور: لسان العرب، مادة (غرر).

(٣) ديوان الأعشى: مصدر سابق، ق ٣٣، ص ٢٧٥.

دالة على الكرم والوضاءة، فالمائية سبب مجاور الكرم ومقترن به، والسيف اللامع سبب مجاور الوضاءة ومقترن بها.

والوجه من جسد الرجل الممدوح علامة سيميائية ترتبط بالنور والضياء والبياض، ويحمل فاعلية تحل محل الجسد كاملاً، حيث يقول الأعشى: (١)
٣٢. مُنِيرٌ يَخْسِرُ الْغَمَرَاتِ عَنْهُ وَيَجْلُو ضَوْءُ غُرَّتِهِ الظَّلَامَا
يمكن تقدير لفظة (وجهه) بوصفها مبتدأ (وجهه منير)، ويمكن تقدير جسد الممدوح كاملاً (هو منير)، وفي كلتا الحالتين استعارة أيقونية تحيل إلى القمر خاصة بجامع الإنارة والوضاءة، ويضيف إليها صوت النص فاعلية كشف الشدائد وإزالتها، وهو فعل يحول الممدوح — في ارتباطه بالقمر وكشف الشدة — إلى رمز التقديس والإغاثة؛ " فالجسد وسيلة يستطيع الأبطال بواسطتها الارتفاع إلى مرتبة الآلهة " (٢).

ويعضد الشطر الثاني من البيت هذا المنحى التأويلي، حيث يصير وجه الممدوح شمساً بطلعته بزول الظلام، وبهذا يصبح الوجه أيقونة سيميائية تجمع الصباحة والحسن والوضاءة بما يجعل من وجه الممدوح ضمن السيرورة التدليلية موافقاً للشمس وحالاً محلها حين تطلع فتزيل ظلام الليل، وهو كناية عن صفة الإنقاذ من الشمس (الممدوح)، وكشف الشدائد التي توازي الظلام، فيتحول الممدوح إلى رمز سيميائي دال على الرعاية والإغاثة والتقديس.

ويصرح الأعشى بهذا التماهي ما بين وجه الممدوح وضوء الشمس ونور القمر، وذلك في اعتذاره من علقمة بن علاثة مادحا له بقوله: (٣)

٥. فَهَلْ تُنْكِرُ الشَّمْسُ فِي ضَوْئِهَا أَوْ الْقَمَرُ الْبَاهِرُ الْمُبْرِصُ

لقد استعار المتكلم ضوء الشمس لوجه الممدوح حسناً ووضاءة وبياضاً ورفعة وجلالاً وهيبة، واستعار نور القمر له وضاءة وبياضاً واكتمالاً ورفعة وسكينة... مشكلاً بهاتين الاستعارتين أيقونة سيميائية تجمع عناصر الشبه السالفة الذكر ما بين المستعار منه (الشمس

(١) ديوان الأعشى: مصدر سابق، ق ٢٩، ص ٢٤٩.

(٢) مارزبانو، (ميشيلا): فلسفة الجسد، مرجع سابق، ص ١٣.

(٣) ديوان الأعشى: مصدر سابق، ق ٨١، ص ٤١٩. بهر القمر: أضواء حتى غلب ضموؤه على الكواكب. البرص: داء يصيب الجلد منه بقع بيضاء، وسموا القمر أبرص على التشبيه بمن يصيبه البرص.

والقمر) والمستعار له (الممدوح)، وتحيل هذه الأيقونة إلى رمز سيميائي دال على الجلال والكمال والمثالية والتقديس. (١)

يبدو مما سبق من مقاطع شعرية أن المعجم الدلالي للوجه يستمد حقوله الدلالية من اللون.

فمن الألفاظ والعبارات التي تقع ضمن الحقل الدلالي (للون)، مما يشتمل عليه المعجم السيميائي لوجه الرجل الممدوح: أغرّ/ أبلج/ منير/ رونق/ يجلو الظلاما/ يظلم وجهه/ الشمس في ضوئها/ القمر الباهر.

إن الحقل الدلالي السابق يعد ممثلاً لسانياً يشكل البنية الدلالية المجردة لوجه الرجل الممدوح، والفرضية الاستكشافية المدارية الأولية للدلالة النصية، هي أن وجه الرجل الممدوح علامة سيميائية دالة على العلو والتقديس، والكمال والمثالية والقيادة، والعطاء والكرم، وكشف الشدائد والإغاثة والرعاية، والجلال والهيبة، والعزة والرفعة، والحسن والسكينة. (٢)

ثالثاً: سيميائية القلب من جسد الرجل الممدوح

ورد القلب من جسد الرجل الممدوح في شعر الأعشى على قلة، بحيث كان ذكره صريحاً في شاهدين (قلبه/فؤاده)، وكان ضمنياً في شاهد ذكر فيه الصدر وما يعتمل داخله دالاً على القلب، وينسب الأعشى إلى القلب – في هذه الشواهد – الفرخ والقوة والتوقد كالنار، وهي دلالات تفصح عما يحمله الرجل الممدوح من مشاعر، فالقلب قرينة سيميائية فسي مستواه المباشر، وأيقونة سيميائية في مستواه التصويري الخيالي، ورمز سيميائي في مستواه القار في أعراف الناس والمجتمع.

(١) انظر صورة الرجل المثالية وارتباطه بالآله القمر: البطل، (علي): الصورة في الشعر العربي حتى أواخر القرن الثاني الهجري، مرجع سابق، ص ١٩٧-١٩٨.

(٢) سرجي تمثيل حقول العلامة الجسدية (وجه الممدوح) في المربع السيميائي إلى المبحث القادم (وجه المهجو) من أجل إظهار مقابلات التضاد والتناقض والتكامل في صورة أكثر جلاء ما بين مضمون العلامتين. وأي جزء في هذا الفصل لم يتبع مباشرة بالتمثيل المنطقي فإن هذا لا ينفي تمثيل مضمونه بالمقارنة مع مضمون علامة أخرى موافقة في أحد مباحث الفصل.

يقول الأعشى في مدح سلامة ذي فائش: (١)

١٥. أَصْبَحَ ذُو فَائِشٍ سَلَامَةً ذُو الْـ قَضَالِ هَشًا فَوَادُهُ جَذَلًا

لقد نسب المتكلم الهشاشة إلى الفؤاد على سبيل المجاز المرسل، فهو انزياح استبدالي حل فيه الجزء (الفؤاد) محل الكل (الممدوح)؛ بحيث يصير التعبير (هشا فؤاده) أيقونة سيميائية تجعل الفؤاد بمنزلة الإنسان كاملاً؛ بأخذه لخصائصه وصفاته من فرح بالخير والإعطاء، يضاف إلى ذلك دلالة اللين واللطافة في القلب الذي دل عليها الفعل (هش).

ولا يختلف الخبر (جذلاً) عن حال سابقه، بحيث جعل من الفؤاد إنساناً فرحاً مبتهجا على سبيل المجاز المرسل بعلاقته الجزئية مشكلاً أيقونة سيميائية جديدة، وكلتا الأيقونتين تمثلان علامة لقرينة سيميائية دالة على انشراح الصدر ولين الجانب...

ويقول الأعشى في مدح قيس بن معديكرب مظهراً عناصر القوة والحزم عنده: (٢)

٣٨. وَمَا إِنَّ عَلَى قَلْبِهِ غَمْرَةً وَمَا إِنَّ يَغْظُمُ لَهُ مِنْ وَهْنٍ

تعني الغمرة معجمياً: الشدة من الشيء، والتغطية (٣)، وكلاهما معنيان (الشدة/التغطية) يصلحان في نسبتهما إلى قلب الرجل الممدوح؛ فلا تؤثر في قلب الممدوح شدة مهما كانت عظيمة، وقد تبادل القلب والممدوح الأدوار ضمن الأيقونة السيميائية التي تمثل علامة — في نطاق سيرورة التذليل — لقرينة دالة على القوة وتحمل الشدائد وعظام الأمور.

أما معنى التغطية فتجعل من القلب مطموراً أو مغرقاً في ماء أو تحت وحل أو طين أو أي حاجز، فتتكون صورة أيقونية تحيل إلى قرينة سيميائية تنفي عن قلب الممدوح الخنوع والاستكانة والضعف وعدم التدبر وعدم الفهم، وبهذا فالممدوح رجل فاهم عاقل واع لما يدور حوله وليس بغافل أو ضعيف.

ويرد ذكر القلب من مشتملات الصدر في قصة السموءل الذي رفض إعطاء أسلحة امرئ القيس لأعدائه، فحُيِّرَ ما بين خيانة الأمانة أو قتل ابنه أمام ناظره، فاختر قتلته على أن يحمل

(١) ديوان الأعشى: مصدر سابق، ق ٣٥، ص ٢٨٥.

(٢) المصدر نفسه، ق ٢، ص ٦٩.

(٣) انظر: ابن منظور: لسان العرب، مادة (غمر).

عارا يُسبب به طوال حياته، ولهذا يضرب بالسموعل المثل بالوفاء، حيث يقول الأعشى يمدح شُرَيْحَ بْنَ حِصْنِ بْنِ عِمْرَانَ بْنِ السَّمُوعِل: (١)

١٨. فَشَكَّ أَوْدَاجَهُ وَالصَّدْرُ فِي مَضَضٍ عَلَيْهِ مَنُطَوِيًا كَاللَّدْعِ بِالنَّارِ

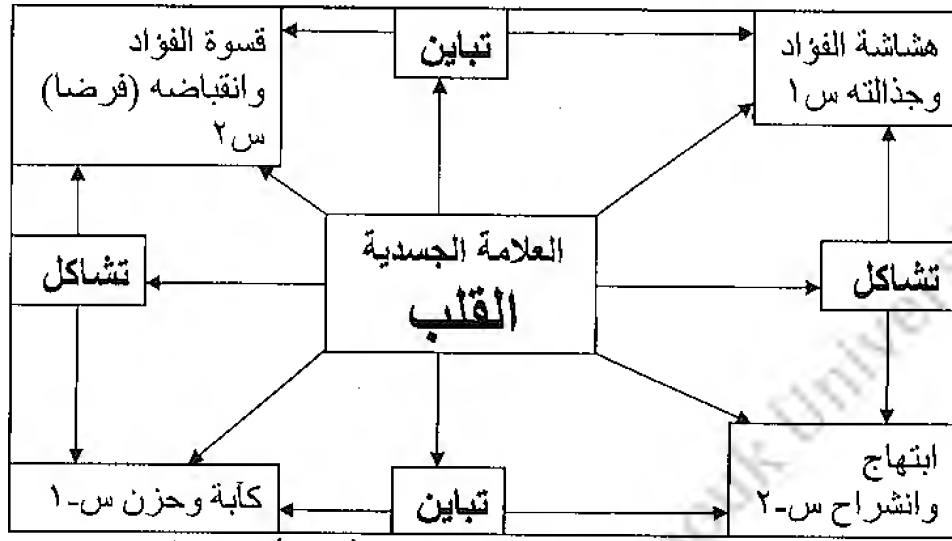
لقد احتمل سموعل حرقة في الفؤاد، وتوقدا كالنار في الصدر، وألما موجعا دائما في انطوائه بين الضلوع، ولم يردعه ذلك عن الوفاء بعهده وأمانته، إن نسبة الآلام والأوجاع والحرقة إلى القلب والصدر أبلغ من نسبتها إلى الجسد كاملا؛ حيث يحصر المتكلم هذه الآلام والأوجاع كلها في بؤرة واحدة من الجسد عن طريق المجاز المرسل بعلاقته الجزئية، فلا شك أن ذلك أشد إيلاما وأعمق أثرا في النفس، وازداد أثر الفعل في حصره بعضو يعد منبععا للمشاعر ألا وهو (القلب) المضمن في لفظة (الصدر) وما ينطوي عليه من الفؤاد الذي يشبه مفقأ النار في توقدها واشتعالها جزنا وألما وحرقة على قتل ابنه أمام عينيه، وبهذا يتحول مضمون البيت إلى صورة أيقونية تمثل علامة لقريئة سيميائية دالة على مدى الألم الذي أصاب سموعل الإنسان واعتمل في صدره.

يظهر أن سيمياء قلب الرجل الممدوح في شعر الأعشى تعتمد على الانزياحات الأسلوبية المجازية التي تكشف المستوى الدلالي للعلامات السيميائية الجسدية، وهي الآتية: هشا فؤاده/ جذلا فؤاده/ على قلبه غمرة/ الصدر في مضض/ منطويا كاللذع بالنار.

إن الانزياحات السابقة تعد ممثلات لسانية تشكل البنية الدلالية المجردة لقلب الرجل الممدوح، والفرضية الاستكشافية المدارية الأولية للدلالة النصية، هي أن قلب الرجل الممدوح علامة سيميائية دالة على الفرح والابتهاج مع لئين الجانب واللطافة وانسراح الصدر، والقوة وتحمل عظام الأمور، والفهم والعقل والوعي، وتحمل الألم والحرقة، والشجاعة والابتعاد عن الضعف والخنوع.

ويمكن تعميق بعض البؤر المنطقية الدلالية لقلب الرجل الممدوح وفق نمطي التشاكل والتباين المستمدان من مربع غريماس السيميائي، وذلك على النحو الآتي:

(١) ديوان الأعشى: مصدر سابق، ق ٢٥، ص ٢٣١. أوداج: جمع ودج، وهو عرق في صفحة العنق يقطعه الذابح فلا يبقى معه حياة. مضه الجرح: ألمه.



التباين والتشاكل لقلب الرجل الممدوح وفق مبدأ المربع السيميائي

رابعاً: سيميائية الحركة واللون من جسد الرجل الممدوح

تكن أبرز تمثيلات الحركة الجسدية للرجل الممدوح — من شعر الأعشى — في الحرب والقتال، وتظهر الحركة قرينة سيميائية دالة على ما يتمتع به الرجل الممدوح من قوة جسدية وفاعلية حربية في قتال أعدائه، وضربهم، والنيل منهم، فسيميائية الحركة — هنا — تشكل حياة توقع الموت والهلاك على الآخرين، ونجد في المقابل اللون الجسدي للرجل الممدوح بوصفه علامة سيميائية تقترن بالثبات، وهو ثبات لا يعني موتاً وسكوناً، بل يعني ديمومة لما يحيل إليه اللون من دلالات، لأن اللون في أصل الخلقة من الجسد، فقد ظهر اللون الأبيض في الجسد قرينة سيميائية دالة على ثبات الشرف والنسب واليمن... وغيرها.

يقول الأعشى في مدح إلياس بن قبيصة الطائي مظهرًا حركته الجسدية في السير نحو

أعدائه: (١)

٣٥. إذا سارَ نحو بلادِ قومٍ أزالَهُمُ المَيِّتَةُ وَالْحِمَامَا

فتوجه الممدوح الحركي نحو العدو يشكل علامة سيميائية تحيل إلى مبادرته للفعل البطولي

(النيل من الأعداء)، محققاً بهذه الحركية موتاً زوأمًا يحل بهم، فالحركية الجسدية في الفعل

(١) ديوان الأعشى: مصدر سابق، ق ٢٩، ص ٢٤٩.

(سار) أنتجت أيقونة سيميائية تجعل من الموت إنساناً زائراً على سبيل الاستعارة يقتزن بالقوم المزورين.

وتصل حركة الرجل الممدوح في قتاله للعدو بأن يدوسهم ويطأهم بكلتا قدميه كما يطأ البعير المقيد ما حوله بشكل مدمر دون تمييز بين أحد، حيث يقول الأعشى في مدح النعمان بن المنذر: (١)

١٨. أُولَى وَأُولَى كُلُّ فَلَسَتْ بِظَالِمٍ وَطَنَتْهُمْ وَطْعُ الْبَعِيرِ الْمُقَيَّدِ
شكلت حركة الجسد السيميائية (الوطء) بالتضافر مع حركة البعير المقيد أيقونة سيميائية تحيل إلى مدى القوة والبطش والتدمير الذي أحله النعمان بن المنذر في أعدائه.

ويصف الأعشى ممدوحه قيس بن معديكرب في مشهد النزال، وذلك في قوله: (٢)
٥٣. كُنْتَ الْمُقَدَّمُ غَيْرَ لَابِسٍ جُنَّةٍ بِالسَّيْفِ تُضْرِبُ مُعَلِّمًا أَبْطَالَهَا
فجسد الممدوح في مقدمة الجيش دون درع يقيه طعنات الأعداء؛ لأن حركته الجسدية ولدت فعلاً سيميائياً هو ضرب الرجال الأبطال بالسيف ليترك في أجسادهم علامات (جروحا) دالة على حركيته الفاعلة التي شكلت صورة لقريئة سيميائية دالة على قوة الممدوح وبأسه الشديدين.

وتظهر حركية الممدوح في موضع الكرم حيث يشكل بجسده ثنائية ضدية ينتقل الجسد بين عنصرَيْها وهما (الروح والغدو)، إذ يقول الأعشى في مدح المطلق وقد أكرمه وأجزل العطاء: (٣)

٥٨. يَرْوُحُ قَتَى صِدْقٍ وَيَغْدُو عَلَيْهِمْ يَمْلَأُ جِفَانٍ مِنْ سَدِيفٍ يُدَقُّ
٥٩. وَعَادَ قَتَى صِدْقٍ عَلَيْهِمْ بِجَفْنَةٍ وَسَوْدَاءَ لَأَيَّا بِالْمَزَادَةِ ثُمَرَقُ
الروح (ذهاب) والغدو (مجيء) حسب السياق، ويمكن توسيع الدلالة المعجمية ليكون

(١) ديوان الأعشى: مصدر سابق، ق ٢٨، ص ٢٤١.

(٢) المصدر نفسه، ق ٣، ص ٨٣.

(٣) المصدر نفسه، ق ٣٣، ص ٢٧٥. الجفان: جمع جفنه، وهي القصعة التي يقدم فيها الطعام. السديف: شحم السنام. المزايدة: الراوية.

الغدو (بكرة) والرواح (مساء) (١)، وبهذا ترتبط حركية الجسد بفضاء زماني يشمل أوقات الإكرام والإطعام، إن هذا السعي بين الرواح والغدو حركة جسدية تعد قرينة سيميائية دالة على الرجل الكريم خاصة، وهو الذي يضطرب جسده في إكرامه لضيفه لشعوره بالتقصير في ضيافته، ومن ثم تظهر على جسد الرجل الممدوح علامات الكرم والاضطراب من شدة الحرص على إكرام ضيفه. إن دلالة حركات الجسد تفصح عما هو نفسي وتحوز بعضا من خصائص الكلام اللفظي (٢).

ويعمق الأعشى هذه الحركة الجسدية للممدوح بأن يربطها في رواحها وغدوها بجلب الجفان المملوءة بالطعام إلى ضيوفه، ولا يكتفي بذلك، بل يضيف حركة جسدية هي (العودة) بجفنة كثيرة اللحم قليلة المرق، وفي كل ذلك مشهد حركي دال.

ويقترن الكرم بالشرف والرفعة والفضل في قول الأعشى مادحا الأسود بن المنذر: (٣)

٣٨. فرغ نبع يهتز في غصن المجـد
 جد عزيز الندى شدين المـجال
 لقد جعل صوت النص جسد الممدوح عاليا فوق شجر النبع الذي يطول ويرتفع فوق قمم الجبال، وفرع كل شيء: أعلاه، والنبع: شجر من أشجار الجبال تتخذ منه القسي، وهو شجر يطول ويعلو (٤)، ومن ثم فقد أصبح جسد الممدوح أيقونة سيميائية دالة على علو قدره وشرفه الذي يطاول به الجبال بثباتها وعلوها...

ولا يكتفي المتكلم بهذا المقام العالي للممدوح، بل يضيف إليه حركية تعمق عناصر الحياة في الجسد، حيث يهتز هذا الفرع المتطاوّل فوق الجبال مجدا وسخاء وكرما وشرفا وسوددا وعظما وفضلا ورفعة...، ويجعل الأعشى هذا المجد في صيغة جمع (غصن المجد) فكل قيمة وصفة تمثل غصنا يتحرك الممدوح في ثناياها، والاهتزاز قرينة سيميائية دالة على الفاعلية لعناصر الشرف والعظم والرفعة والكرم خاصة، (فالكريم إذا هزته اهتز...)، وبهذا يجمع

(١) انظر: ابن منظور: لسان العرب، مادتي (روح، غدا).

(٢) انظر: زيعور، (علي): اللاوعي الثقافي ولغة الجسد...، مرجع سابق، ص ٨٠.

(٣) ديوان الأعشى: مصدر سابق، ق ١، ص ٥٧.

(٤) انظر: ابن منظور: لسان العرب، مادة (نبح).

الممدوح بين الكرم الغزير كالمطر والقوة والبأس والسؤدد...، وقد ألمح شجر النبع إلى ذلك، فالقسي تصنع من أغصان هذا الشجر، والقوس تمثل بحد ذاتها رمزا للقوة والبأس...، " إن الجسد هو الحياة والحيوية... فالجسد مبدع ونشط ومتعدد وموحد لما هو متغاير وكثير، ومجدد... إنه يعلمنا أن الظاهر ليس إلا النزر من الظاهرة والواقع " (١).

أما العلامة اللونية في جسد الممدوح فتظهر قرينة على ثبات يمنه وشرفه وعلو قدره...، حيث يقول الأعشى في مدح سلامة ذي فائش: (٢)

١٦. أَبْيَضُ لَا يَرْهَبُ الْهَزَالَ وَلَا يَقْطَعُ رَحْمًا وَلَا يَخْشَوْنَ إِلَّا

فالعلامة اللونية (أبيض) رمز سيميائي تعارف عليه العرب في إطلاقه على الرجل دالا على الشرف واليمن والأريحية فيه، وخاصة أن اللون الأبيض من الألوان الباردة التي تنقل إلى الناظر إليها سكونا واطمئنانا بعدم إثارة الحواس، ولهذا يشكل الجسد الأبيض على الحقيقة أو الرمز هذه المعاني.

وتحضر العلامة اللونية للجسد (أبيض) مشبهة إياه بالسيف، ولهذا يعطي الأعشى لهذه العلامة تخصيصا وتحديدا، حيث يقول في مدح قيس بن معديكرب: (٣)

١٣. وَأَبْيَضَ كَالسَّيْفِ يُعْطِي الْجَزِيلَ يَجُودُ وَيَغْزُو إِذَا مَا عَدِمَ

تمثل العلامة السيميائية اللونية في اقترانها بالسيف أيقونة تجمع خصائص اللون الأبيض إلى خصائص السيف الأبيض، فاللون الأبيض في جسد الممدوح دلالة النقاء والكرم والشرف، أما اللون الأبيض في السيف فيدل على الجلاء والصقل والمضاء فيه، فطاء السيف لحامله غير محدود وإسعافه له في كل آن؛ أي أنه قرينة دالة على قوة صاحبه وشدة فتكه، وبالأيقونة تنتقل عناصر الجلاء والصقل والمضاء وتضاف إلى صاحب اللون الأبيض (الممدوح) بكرمه وشجاعته؛ ليكون اللون قرينة سيميائية دالة على القوة والفعل والشرف والجود.

(١) زيعور، (علي): اللاوعي الثقافي ولغة الجسد...، مرجع سابق، ص ١١٩-١٢٠.

(٢) ديوان الأعشى: مصدر سابق، ق ٣٥، ص ٢٨٥.

(٣) المصدر نفسه، ق ٤، ص ٨٥.

وإذا كان اللون الأبيض في شعر المرأة أو في شعر الرجل المتكلم قرينة القبح ومفارقة عناصر الشباب، فإن اللون الأبيض في شعر الممدوح قرينة الحكمة والحكمة والتجربة وغياب الجهل، وذلك في قول الأعشى مادحا لهوذة بن علي الحنفي: (١)

٥٠. لَمْ يَنْقُصِ الشَّيْبُ مِنْهُ مَا يُقَالُ لَهُ وَقَدْ تَجَاوَزَ عَنْهُ الْجَهْلُ فَانْقَشَعَا
فالشيب بعلامته اللونية البيضاء قرينة سيميائية تجاور الحكمة وغياب الطيش والجهل، وغياب الجهل يوازي غياب الشعر الأسود، وقد شكل التعبير أيقونة سيميائية تجعل من الشعر الأسود غيما كان موجودا فانقشع، أو ظلمة ليل انقشعت بظهور الصبح، وبهذا جعل صوت النص من الشعر الأسود ليلا وظلاما ومن الشعر الأبيض صبحا ونورا.

ويتشارك الشيب ببياضه مع إطلاق البياض على الجسد ليكون قرينة على الكرم واليمن والشرف والحلم والفضل، حيث يقول الأعشى مستكملا مديحه لهوذة بن علي الحنفي: (٢)

٥١. أَغْرُ أَبْلَجُ يُسْتَسْقَى الْغَمَامُ بِهِ لَوْ صَارَعَ النَّاسَ عَنْ أَخْلَامِهِمْ صَرَعا
فهو رجل أغر بوجهه الصبيح، أو بما حل في شعره من الشيب والبياض في مقدمة الرأس، وبهذا يستثمر الأعشى العلامة اللونية (الشيب) أيما استثمار، فالعناصر الجسدية للرجل ليست مقصودة لذاتها كما رأينا ذلك في أغلب شعر المرأة، بل نجد أن العلامة الجسدية للرجل سبيل للتدليل على مضامين خلقية وفضائل معنوية.

يبدو أن سيمياء حركة الرجل الممدوح في شعر الأعشى تعتمد على الانزياحات الأسلوبية المجازية التي تكشف المستوى الدلالي للعلامات السيميائية الجسدية، وهي الآتية: أزارهم المنية/ وطنئهم وطء البعير المقيد/ يروح ويغدو فتى صدق/ تضرب بالسيف معلما/ فرع نبع يهتز في غصن المجد.

ويظهر مما سبق من مقاطع شعرية أن المعجم الدلالي للون جسد الرجل الممدوح يستمد حقله الدلالية من الألفاظ والعبارات التي تقع ضمن حقل الدلالة اللونية مما يشتمل عليه المعجم السيميائي لتلك المقاطع وهي: أبيض/ أبيض كالسيف/ لم ينقص الشيب منه/ أغر/ أبلج.

(١) ديوان الأعشى: مصدر سابق، ق ١٣، ص ١٥٧.

(٢) المصدر نفسه، ق ١٣، ص ١٥٧.

إن الانزياحات السابقة والحقل الدلالي الذي يليها تعد أمثالات لسانية تشكل البنية الدلالية المجردة لحركة الرجل الممدوح ولونه، والفرضية الاستكشافية المدارية الأولية للدلالة النصية، هي أن حركة الرجل الممدوح ولونه علامات سيميائية دالة على مبادرة الفعل البطولي والقوة، والبطش والبأس، والكرم والجود، وعلو القدر والمنزلة، والشرف والعظم، والرفعة والفاعلية، واليمن والأريحية والسكينة، والنقاء والفضل، والحكمة والتجربة وغياب الجهل.

خامساً: سيميائية الصفات الكلية لجسد الرجل الممدوح: (الطول، الوهن، الكبر، الخشوع، الرزانة...)

إن الصفات الكلية لجسد الرجل الممدوح غير مختصة بعضو محدد كما تقدم من مثل اليد أو القلب...، بل هي علامات جسدية تحمل معاني تختص بفضائل الممدوح النابعة من رزائنه ووقاره وهيبته، أو متعلقة بقوة جسده وتماسكه، ومن ثم بعده عن الضعف والوهن، أو أن تكون صفات جسدية دالة على كرمه الوافر، بالإضافة إلى بعض العلامات السيميائية المؤشرة على صفة جسدية تجمع أعضاء الممدوح كاملة كصفة الطول، وهذا لا ينفي وجود بعض الصفات الكلية للجسد ضمن المحاور السابقة من هذا المبحث لكنها جاءت في بابها، وآثرنا عدم ذكرها هنا تجنباً للتكرار.

يقول الأعشى مادحا قيس بن معديكرب بالوقار والثبات المرتبط بالجسد: (١)
٣٧. وَإِنْ يَسْتَضَافُوا إِلَى حُكْمِهِ يُضَافُوا إِلَى هَاتَيْنِ قَدْ رَزَنُ
الجسد الهادن: الساكن الثابت (٢)، والجسد الرزين: الساكن الثقيل (٣)، ومن ثم توحى هاتان الصفتان بالجمود ومن ثم الموت، ولكن المعنى المراد هو الوقار والثبات، فالممدوح بعيد عن الخفة والطيش، ويمكن توسيع الدلالة ضمن سيروية التذليل ليكون الوقار علامة على أصالة الرأي والفكر والعقل، ويشكل الجسد الهادن الرزين أيقونة سيميائية يُشابه فيها جسد الرجل الممدوح الجبل الوقور الثابت، في دلالة على ثبات العقل بعيداً عن اضطراب الرأي وجهالته.

(١) ديوان الأعشى: مصدر سابق، ق ٢، ص ٦٩.

(٢) انظر: ابن منظور: لسان العرب، مادة (هـن).

(٣) انظر: ابن منظور: لسان العرب، مادة (رزن).

"فنونيات الجسد – كشكل الجلوس... – هي البوابة للولوج إلى العالم العميق للذات ... ولها موقع داخل السجل الثقافي الاجتماعي..." (١٠).

ويلازم السكون جسد ممدوح الأعشى مسرُوق بن وائل، وذلك في قوله: (١١)
هـ. فَإِذَا رَأَوْهُ خَاشِعًا خَشَعُوا لِذِي نَاجٍ حُلَاحِلٍ
فخشوع الجسد: سكونه مع سمت حسن ووقار (١٢)، ويُظهر السياق إيجابية الخشوع من جسد الممدوح بما يشكل قرينة سيميائية تحيل إلى الهيبة والجلال، والدليل على ذلك هو سكون من حوله له (لسكونه وهيئته ووقاره)، وبهذا تجعل هذه العلامة السيميائية الممدوح يصل إلى مرتبة عالية يطاول فيها العظماء الأبطال، وينتقل الجسد بسكون من حوله من مقام الإجلال إلى مقام التقديس. إن "إعادة قراءتنا للجسد إعادة قراءة للغة والقيم والمعرفة والإنسان والعلائق والألوهية، بل وللتراث والحضارة، للماضي والمستقبل..." (١٣).

ويظهر مقام التقديس – بوصفه قيمة معرفية إنسانية ثقافية – في صورة جلية؛ حيث يصف الأعشى ممدوحا آخر وهو الأسود بن المنذر وقد ركذ القوم له وسكنوا قيامهم للهلال، حيث يقول الأعشى: (١٤)

هـ. أَرِيحِي صِلْتُ يَظُلُّ لَه الْقَوْمُ مُمْرُكُونًا قِيَامَهُمُ لِلْهَلَالِ

فالأريحي في معناه المعجمي (الواسع من كل شيء)، (١٥) وهو قرينة للرجل الواسع الخلق المنبسط منشرح الصدر، وتمتد الدلالة لتدل على الواسع في كرمه وخيره وعطائه، فالصفة الجسدية قرينة سيميائية تجاور الدلالات السابقة، أما الصلت فمن معانيه المعجمية: البارز الظاهر الماضي واضح الجبين وواسعه وأبيضه مع ملاسة واستواء (١٦)، وبهذا تصير هذه الصفة الجسدية للممدوح (الصلت) قرينة سيميائية دالة على العلو في الشرف والقدر مع حسن

(١) بنكراد، (سعيد): سمياتيات الصورة الإشهارية...، مرجع سابق، ص ٨٨.

(٢) ديوان الأعشى: مصدر سابق، ق ٧٠، ص ٣٨٩.

(٣) انظر: ابن منظور: لسان العرب، مادة (خشع).

(٤) زيعور، (علي): اللاوعي الثقافي ولغة الجسد...، مرجع سابق، ص ١٢٢.

(٥) ديوان الأعشى: مصدر سابق، ق ١، ص ٥٩.

(٦) انظر: ابن منظور: لسان العرب، مادة (روح).

(٧) انظر: ابن منظور: لسان العرب، مادة (صلت).

الهيئة وتمازج الطلعة، فالجبين جزء من الجسد يعبر عن كليته، وعلى هذا يظهر جسد الممدوح بارزا مرتفعا مع انبساط وجلال وهيبة وحسن...

ويظهر اللون الأبيض في الجبين والمضي كما السيف المجرد ليعتالقا مع الهلال المرتفع البارز الظاهر ذي الحسن مع بياض وجلال وهيبة، فتتشكل أيقونة سيميائية تجمع الخصائص الجسدية للممدوح إلى ما يشبهها من الخصائص في الهلال، ويعمق صوت النص هذا التشابه ما بين عنصرَي الأيقونة في مشهد السكون والركود لطلعة الممدوح وهيبة وجلاله، وزيادة في فاعلية المشهد واستمراريته يبدو الفعل المضارع (يظل) في استمرارية سكونية تدوم مدة ركودهم للهلال، أي أن هيبة وجلاله دائمان وليس شعورا عابرا يقع في نفوس الناس ثم يزول، وبهذا يتحول الممدوح إلى علامة رمزية دالة على المقدس. "إن التأويل ليس ترفا ولا يمكن أن يكون إضافة غير ضرورية لفعل إنتاج الدلالات، إنه على العكس من ذلك حاجة إنسانية من خلاله يتخلص الإنسان من إكراهات النفعي المباشر..." (١)

ويسلب الأعشى من ممدوحه قيس بن معديكرب صفات الضعف في الجسد، ونفي الضعف وتغيبه حضور لنقيضه، أي للقوة والبأس، حيث يقول الأعشى: (٢)

٣٥. أَخُو الْحَرْبِ لَا ضَرْعٌ وَاهِنٌ وَلَمْ يَنْتَعِلْ بِقَبَالِ خَذَمٍ

إن الضرع دال في عمومته على الضعف فهو خضوع وذلة واستغاثة (٣)، وكلها قرائن

سيميائية تستحضر الضعف الذي نفاه صوت النص عن جسد الممدوح، وقد صير الممدوح وجسده بمنزلة الشيء الواحد لا تنفصل فيه الصفة الجسدية المادية (الخضوع والتضرع والاستغاثة) عن الصفة الخلقية المعنوية (الضعف والذلة). أما وهن الجسد فهو ضعفه الذي يقعه عن البأس والشدة والبطش في موقف استدعت هاتان الصفتان النقيض لهما وهو (القوة والعزة والشجاعة والبطش).

(١) بنكراد، (سعيد): السيميائيات، مفاهيمها وتطبيقاتها، مرجع سابق، ص ٢٧٠.

(٢) ديوان الأعشى: مصدر سابق، ق ٤، ص ٨٩. القبال: الشسع، وهو سبور النعل. خذم: منقطع.

(٣) انظر: ابن منظور: لسان العرب، مادة (ضرع).

ويكني الأعشى عن المضي والعزيمة والقوة عند الممدوح بوهن العظم في الجسد، وذلك في قوله: (١)

٣٨. وَمَا إِنْ عَلَى قَلْبِهِ عَمْرَةٌ وَمَا إِنْ بَعْظَمَ لَهُ مِنْ وَهْنٍ
فالشطر الثاني من البيت يمثل قرينة سيميائية دالة، بحيث يجاور العظم القوي الصلب القوة الجسدية، ويكون سببا في قوة العزيمة.

ولا ينكب الممدوح بجسده على وجهه إذا مسه الضر ونالت منه يد الدهر، حيث يقول الأعشى في مدح إياس بن قبيصة الطائي: (٢)

٣٠. أَخُو النَّجْدَاتِ لَا يَكْبُو لِضُرٍّ وَلَا مَرَحٍ إِذَا مَا الْخَيْرُ دَامَا
فالكبو لضرر يمثل علامة سيميائية من باب الكناية عن صفة الضعف والانصياع والتخاذل والذل الذي نفاه الأعشى عن ممدوحه.

ويجعل الأعشى من أعباء الرياسة والحياة في عمومها حملا ثقيلا ينهض به جسد الرجل الممدوح وذلك في قوله: (٣)

٢٠. فَتَى يَحْمِلُ الْأَعْبَاءَ لَوْ كَانَ غَيْرُهُ مِنْ النَّاسِ لَمْ يَنْهَضْ بِهَا مُمَاسِكَا
فنهوض الجسد وئماسكه وثباته يشكل أيقونة سيميائية تجمع الحمل الحقيقي والجسد القوي في جهة، والأعباء العظيمة الشديدة مع الرجل صاحب المعرفة والعقل والتجربة وسلامة العمل والرأي في جهة أخرى.

وإذا كانت اليد من الجسد قرينة الكرم في بعض السياقات، فإن صفة الجسد (رحب الباع) التي أطلقها الأعشى على ممدوحه هوزة بن علي الحنفي تجعل من الكرم يبلغ منتهاه، حيث يقول الأعشى: (٤)

١٩. سَمِعْتُ يَرْحُبُ الْبَاعَ وَالْجُودَ وَاللَّدَى قَاذِلَيْتُ دَلْوِي فَاسْتَقَّتْ يَرْشَائِكَا

(١) ديوان الأعشى: مصدر سابق، ق ٢، ص ٦٩.

(٢) المصدر نفسه، ق ٢٩، ص ٢٤٩.

(٣) المصدر نفسه، ق ١١، ص ١٤١.

(٤) المصدر نفسه، ق ١١، ص ١٤١. الرشاء: حبل الدلو الذي يدور على البكرة فوق البئر.

فالباع هو المسافة ما بين الكفين عند انبساطهما^(١)، ورحابة الباع هو اتساعه وامتداده، ويشكل هذا التعبير انزياحا استبداليا كناية عن صفة الكرم الجزيل والعطاء الوفير، وقد شكلت هذه الصفة الجسدية قرينة سيميائية لهذا الكرم.

وطول نجاد السيف كناية شائعة في شعر الأعشى تجاور طول جسد الرجل الممدوح، حيث يقول في مواضع متعددة: (٢)

٨٠. رَفِيعَ الْوَسَادِ طَوِيلَ النَّجَا دِ ضَخْمَ الدَّسِيفَةِ رَحْبَ الْعَطَنِ

٣٥. طَوِيلَ النَّجَادِ رَفِيعَ الْعِمَا دِ يَحْمِي الْمُضَافَ وَيُعْطِي الْفَقِيرَا

١٤. طَوِيلَ نَجَادِ السَّيْفِ يَبْعَثُ هُمَةً نِيَامَ الْقَطَا بِاللَّيْلِ فِي كُلِّ مَهْجَدٍ

فطول النجاد انزياح كنائي لقرينة سيميائية دالة على صفة الطول في الجسد، ولكن لا يُكتفى بهذه الدلالة فقط، حيث تحيل — أيضا — إلى هيئة الممدوح وحسن طلعته التي تروق لها العيون، ويمكن توسيع الدلالة في انتقالها من طول الجسد إلى رفعة الممدوح وشرفه ومكانته العالية، فالصفات الجسدية للرجل غير مقصودة لذاتها، بل لما تؤديه من فضائل خلقية مثالية تدل — هنا — على رمزية الرجل الممدوح المقترنة بالكمال والمثالية جسدا وخلقا.

يظهر مما سبق من مقاطع شعرية أن الألفاظ والعبارات التي شكلت بعض الصفات الكلية لجسد الرجل الممدوح هي: هادن/ قد رزن/ خاشعا/ أريحي/ صلت/ لا ضرع واهن/ ما من وهن/ لا يكبو لضر/ ولا مرج لديمومة الخير/ ينهض بالحمل متماسكا/ رحب الباع/ طويل النجاد.

إن الصفات الكلية السابقة لجسد الرجل الممدوح تعد ممثلات لسانية تشكل البنية الدلالية المجردة في النصوص الشعرية السابقة، والفرضية الاستكشافية المدارية الأولية للدلالة النصية، هي أن هذه الصفات الكلية لجسد الرجل الممدوح علامات سيميائية دالة على أصالة الرأي وسلامة العمل وثبات العقل، والهيبة والجلال والتقديس، والعلو والشرف والعزة والمكانة العالية، وحسن الهيئة والطلعة، والقوة والشجاعة والبطش، والعطاء الجزيل، والكمال والمثالية.

(١) انظر: ابن منظور: لسان العرب: مادة، (بوع).

(٢) ديوان الأعشى، مصدر سابق، ق ٢، ق ١٢، ق ٢٨، ص ٧٥، ص ١٤٧، ص ٢٣٩، على التوالي. النجاد: حمائل السيف. الدسيعة: الجفنة الكبيرة. العطن: المناخ حول مورد الماء. العماد: صمود الخباء.

المبحث الثالث: سيميائية جسد الرجل المهجو في شعر الأعشى

إن ما تحيل إليه العلامات الجسدية من جسد الرجل المهجو على الضد مما أحالت إليه علامات الجسد من الرجل الممدوح؛ حيث تظهر — هنا — الصفات الخلقية التي تشي بمساوئ خلقية تبدأ من الجزء الأول وهو (الوجه) بظهوره المظلم المتجهم المذموم الدال على اللؤم والذلة...، أما العين فقد استغلها صوت النص في التدليل على ما ينتاب الرجل المهجو من مشاعر متعددة كالكذب والجفوة...، ويفعل الأعشى عمله في أنف الرجل المهجو ليزيل عنه الشموخ والعظمة والخيلاء ويسمه بميسم الذلة...، أما الرأس والعنق فيدلان كذلك على الهوان والخضوع والبشاعة...، ويتبع الشعر الدلالات السابقة ضمن هذه الدراسة في تعلقه بالشباب والشيب والعجز، ويستحضر الأعشى للمهجو صورا كاريكاتورية دالة، ويختتم هذا المبحث بسيميائية الحركة والهيئة التي استثمرها المتكلم في السخرية من المهجو والتقليل من شأنه؛ فالحركة وجود ونفيها إلغاء لهذا الوجود، يضاف إلى ذلك مهانة وتخاذل وضعف... يتبع في نهاية كل جزء قوله الدلالية وانزياحاته المجازية بالتوازي مع مربع غريماس السيميائي. وقد كان للهجاء دور كبير في توجيه الحياة العربية والمحافظة على القيم؛ وذلك أن العرب لم يكن لهم دين عام يخضعون له... والعربي يحرص أشد الحرص على أن يبدي للناس أحسن ما لديه حتى يظفر بالثناء وينال الحظوة... ويتندر بما يروقه من أخلاق... حتى يقول الهجاء كلمته، ففيها يظهر الرشد من الغي، والشاعر الهاجي بذلك يؤدي دورا هاما في توجيه الحياة...، ومن هنا خشي السادة من الهجاء وبكوا منه...^(١)، وسنجد بأن العلامات الجسدية في الرجل المهجو تحيل إلى نقائص في القيم والفضائل والأخلاق... إلخ، فهي علامات جسدية غير مقصودة لذاتها، بل لما تؤديه من وظيفة داخل البنية الثقافية للمجتمع العربي قبل الإسلام.

يتألف هذا المبحث — كما تقدم — من العلامات السيميائية الآتية:

أولا: سيميائية الوجه

ثانيا: سيميائية العين والأنف

ثالثا: سيميائية الرأس والعنق والشعر

رابعا: سيميائية الحركة والهيئة

(١) عجلان، (عباس بيومي): الهجاء الجاهلي، صوره وأساليبه الفنية، مؤسسة شباب الجامعة، الإسكندرية — مصر، ١٩٨٥م، ص ١٣٩-١٤٠.

أولاً: سيميائية الوجه من جسد الرجل المهجو

ظهر وجه الرجل الممدوح مشرقاً مضيئاً مستبشراً...، ولكن وجه الرجل المهجو في شعر الأعشى يُشاهد على الضد من هذه الأوصاف؛ حيث يبدو مظلماً منكسفاً متجهماً مذموماً...، وهي قرائن سيميائية دالة على قيمة متدنية لصاحب هذه الصفات، خاصة أن الوجه هو الصفحة التي نقرأ من خلالها مشاعر الإنسان وتتنوع أحواله...

يهجو الأعشى رجالاً من أبناء عمومته كلما تقرب منهم ابتعدوا عنه وأنكروه بغضا به، وذلك في قوله: (١)

٣٠. وَمِنْ شَانِي كَاسِيفٍ وَجْهُهُ إِذَا مَا انْتَسَبْتُ لِسُهُ أَنْكَرَنُ
يجعل المتكلم من وجه المبغض له كالحا أسوداً، تجهماً ونأياً، فكسوف الوجه قرينة سيميائية تحيل في هذا السياق إلى اللؤم والبخل، ويوحى كسوف الوجه بذهاب ضوئه ونوره وإشراقه وبشاشته وكأنه قمر أو شمس أصابهما الكسوف فأسودا وتغير حالهما، وبهذا يظهر وجه الرجل بوصفه أيقونة سيميائية تتضمن عناصر الشبه في أسوداده وكسوفه الذي يوافق كسوف القمر والشمس، وقد سلب صوت النص عناصر الضوء مستبدلاً بها عناصر العتمة.

ويقول الأعشى في هجاء عمير بن عبد الله بن المنذر بن عبدان، حيث يظهر وجهه مظلماً ذليلاً: (٢)

٥٣. وَوَلَّى عُمَيْرٌ وَهُوَ كَأَلَمَا يُطْلَى بِحُصٍّ أَوْ يُغَشَّى بِعِظْلِمِ
والمفارقة أن اصطباغ جسد المرأة في شعر الأعشى بالزعفران شيء مرغوب ومستحب لونياً، أما وقد طلي وجه الرجل به فهو إشارة على نكوسه وكيوته وهزيمته، إذ إن اصفرار الوجه قرينة للمرض والهزيمة والذلة التي يضيف إليها المتكلم اللون الأسود الكامن في نبات العظلم الذي يستعمل في صباغة الشعر الأبيض (٣)، وكان وجه الرجل المهجو (عمير) وقد كان مشرقاً مضيئاً أبيض دلالة على كرمه، ولكنه تغير بعد محاولته مجارة المتكلم في فعل ماء، فعاد مهزوماً ذليلاً أسود الوجه منكسه، ونلاحظ أن تغيير اللون من الأبيض (الشيب والكرم) إلى اللون الأسود (الشعر المصبوغ والذلة والمهانة) كان مقصوداً.

(١) ديوان الأعشى: مصدر سابق، ق٢، ص٦٩. الشاني: المبغض. الكاسف الوجه: العابس المتغير.

(٢) المصدر نفسه، ق١٥، ص١٧٧. كالب: متغير اللون. الحص: الورص أو الزعفران.

(٣) انظر: ابن منظور: لسان العرب، مادة (عظلم).

وقد شكل الوجه فيما سبق أيقونة سيميائية بالإضافة إلى أيقونة أخرى يشابه فيها الوجه قطع الليل المظلم التي غشيت ضوء النهار وإشراقته، إنه تحول من الضد إلى السد، من الحسن إلى القبح، ومن الكرم إلى اللؤم...

وعبوس الوجه من العلامات الجسدية المذمومة في الرجل، " ولا يحب الإنسان بصورة عامة أن يجري اختزاله إلى جسمه المنفر، وبصورة عامة يسعى للابتعاد والسمو بماديته " (١) ولهذا يستثمر الأعشى الوجه من الجسد في هجائه شيبان بن شهاب الجحدري، حيث يقول: (٢)

٤٢. وَلَسَوْفَ تَكْلَحُ لِلْأَسْبَلِ _____ كَلَحَ غَيْرَ اقْتِرَارَةٍ

إذ يوعد بقتال يجعله كالحا عن أسنانه هاجرا الابتسامة، فحال الجسد هنا قرينة سيميائية دالة على العبوس والتجهم والخوف والقلق الذي يخالط مشاعر المهجو في مثل هذا الموقف. رغم أن الوجه المفزع الباسل يعد مدحا للرجل في موضع القتال، ولكن صوت النص أراد عبوسا وفزعا في الوجه يعبر عن حال صاحبه الخائف الذليل وقد نالت الرماح منه نصيبا.

ويعرض الأعشى لكسرى الفرس بعدم نسيانه للحرب وأن قومه أعدوا العدة لها ولأهوالها التي تظهر أثارها العظيمة على الوجوه، حيث يقول: (٣)

٣٩. لَا تُخَسِبُنَا عَافِلِينَ عَنِ النَّبِيِّ تُغْشِي وَجُوهَ الْقَوْمِ لَوْنًا أَسْوَدًا

جعل المتكلم الحرب وأهوالها عندما تحل بالناس بمنزلة ظلام الليل الذي يغشى النهار فيحيله بعد إشراقه وضيائه لونا أسود، فهي أيقونة سيميائية تجمع الليل والنهار في جهة، والحرب ووجوه القوم وتغيرها في جهة أخرى.

ويجعل الأعشى ضرب الوجه علامة على شدة هجائه عندما ينال من أعدائه، فيثير الشعور بالويل والفضيحة عند أقربائهم، حيث يقول: (٤)

٦١. يَضْرِبُ الْأَدْنَى إِلَيْهِمْ وَجْهَهُ لَا يُبَالِي أَيَّ عَيْنَيْهِ كَفَحَ

(١) مارزانو، (ميشيلا): فلسفة الجسد، مرجع سابق، ص ١١٦-١١٧.

(٢) ديوان الأعشى: مصدر سابق، ق ٢٠، ص ٢٠٧.

(٣) المصدر نفسه، ق ٣٤، ص ٣٨٣.

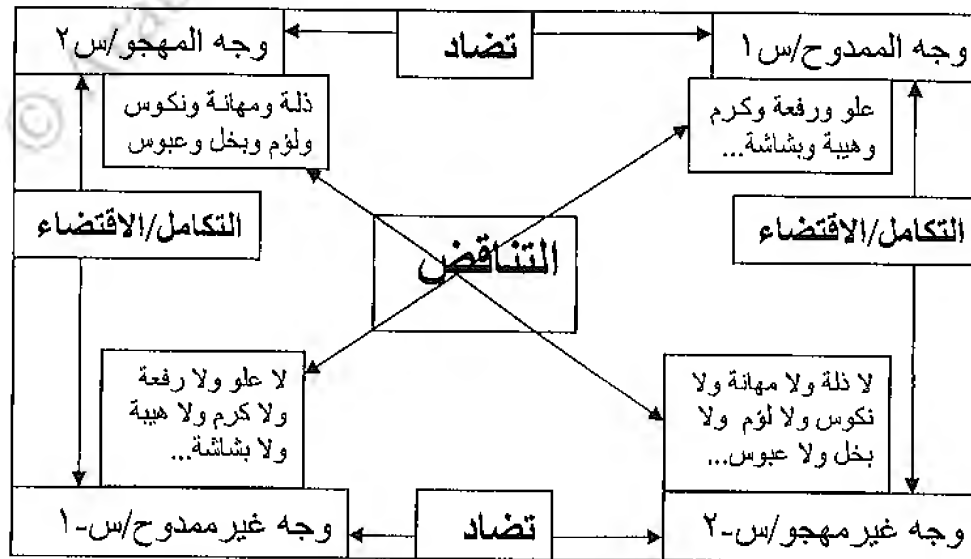
(٤) المصدر نفسه، ق ٣٦، ص ٢٩٥. كفه بالعصا: ضربه.

فضرب الوجه انزياح كنائي لقرينة سيميائية دالة على التفجع والألم من عظم الأمر، ويتشكل — هنا — مشهد للجسد يمثل صورة أيقونية حركية تستدعي الدلالات التي قدمت، يضاف إليها أثر يستفز المشاعر.

يظهر أن سيمياء وجه الرجل المهجو في شعر الأعشى تعتمد على الانزياحات الأسلوبية المجازية التي تكشف المستوى الدلالي للعلامات السيميائية الجسدية، وهي الآتية: كاسف وجهه/ يطلى بحص/ يغشى بعظم/ تكلح للأسنة/ تغشي وجوه القوم لوناً أسوداً/ يضرب وجهه.

إن الانزياحات السابقة تعد أمثلة لسانية تشكل البنية الدلالية المجردة لوجه الرجل المهجو، والفرضية الاستكشافية المدارية الأولية للدلالة النصية، هي أن وجه الرجل المهجو علامة سيميائية دالة على اللؤم والبخل، وذهاب النورانية والبشاشة، والنكوس والهزيمة والذلة، والقبح والعبوس والتجهم، والفزع والتفجع والمهانة.

ويمكن تعميق البؤر المنطقية الدلالية لوجهي الرجل الممدوح والمهجو معا في المربع السيميائي على النحو الآتي:



تمثيل المربع السيميائي لوجهي الرجل الممدوح والمهجو

ثانياً: سيميائية العين والأنف من جسد الرجل المهجو

تفصح العين عما يعتل في الإنسان من مشاعر مختلفة؛ ولهذا استغلها الأعشى في التدليل على ما ينتاب الرجل المهجو من خوف أو كره أو غضب أو كذب...، فظهرت العين قرينة على الشر أو الجفوة أو الحنق...، وبعد أن يكشف الأعشى مشاعر المهجو من خلال عينيه يعمد إلى الفعل المواجه فيصبه على الأنوف بوصفها رمزا سيميائيا للتيه والعظمة والفخر...؛ بشموخها وارتفاعها، فهي موضع الخيلاء عند الإنسان، ولكن الأعشى يؤثر في الأنف من جسد الرجل فيسمه بميسم يعد إشارة منه على تفوقه عليه بالعمل أو القول، ويصبح علامة دائمة في الجسد على هذا التفوق، بالإضافة إلى تمثله للأنف بوصفه علامة على انتزاع ما يريده غصبا من صاحبه ورغما عنه.

يورد الأعشى في شعره هجاءه ليزيد بن مسهر الشيباني وقد ظهر الشر منه جلياً؛ ولهذا يطلب صوت النص منه الكف عما هو فيه وقومه من هذا العداء، وذلك في قوله: (١)

١٦. أَبَا ثَابِتٍ أَوْ تَنَاهُوْنَ قَائِمًا يَهَيِّمُ لِعَيْنَيْهِ مِنَ الشَّرِّ هَائِمٌ

فهيام العين: ذهابها مذهباً على غير هدى (٢)، فهي كالمجنون أو العاشق وقد ذهب عقله الذي يهديه إلى الصواب، وبهذا تظهر العين بوصفها أيقونة سيميائية تتحول إلى علامة تقترن بالتخبط وعدم معرفة الطريق الصحيحة، وذلك بانحيازها لجانب الشر دون الصلح والخير، فالعين الهائمة قرينة للشر الواقع أو المنتظر وقوعه.

ولكن الرجل المهجو يصير على غيه ونفوره، وهو ما يظهر في عينيه، حيث يقول

الأعشى: (٣)

٢١. يَزِيدُ يَعْضُ الطَّرْفَ دُوَيْسِي كَأَنَّ مَا زَوَى بَيْنَ عَيْنَيْهِ عَلَى الْمَحَاجِمِ

(١) ديوان الأعشى: مصدر سابق، ق ٩، ص ١٢٩.

(٢) انظر: ابن منظور: لسان العرب، مادة (هؤم).

(٣) ديوان الأعشى: مصدر سابق، ق ٩، ص ١٢٩. زوى: جمع بين عينيه. المحاجم: جمع محجم، وهو ما يحجم به، وحجم طرفه عني: صرفه.

فغض الطرف: صرفه عن الشيء وكفه وخفضه وكسره^(١)، والملاحظ أن الرجل المهجو لم يصرف عنه فقط عن المتكلم، لا بل لم يجعل حتى لطفه فرصة لاستراق النظر، فهو دلالة على الجفاء الكلي دون بصيص أمل على لقاء أو صلح، ويعضد ذلك تقارب ما بين العينين عند الرجل المهجو الذي يعد انزياحا كنائيا لقرينة سيميائية تجاور الغضب وتقطيب الوجه عبوسا وإضمارا للشر.

ولهذا تصل ذات المتكلم إلى المعاملة بالمثل وقد تيقنت أن لا فائدة ترجى من هذا الرجل، فهو عازم على الشر، إذ تدعو عليه بأن يظل على حاله من العبوس والتجهم في قول الأعشى: (٢)

٢٢. فَلَا يَنْبَسِطُ مِنْ بَيْنِ عَيْنَيْكَ مَا انْزَوَى وَلَا تَلْقَنِي إِلَّا وَأَنْفُكَ رَاغِمٌ

يعد هذا الدعاء قرينة سيميائية دالة على أن قيمة الرجل المهجو قد وصلت إلى مرتبة لم يعد له فيها أي تقدير أو منزلة، وهو أسلوب دعاء يفيد التحقير والتهديد، فالزم ما أنت عليه من الشر فلن تلقى إلا شرا مثله بعنادك هذا.

وتتطور لغة العيون بين المتكلم والرجل المهجو وقد عزم على الشر فرد عليه منطوق النص بحرب يشتعل إوارها في قوم المهجو لا تطفأ إلى بذل ومهانة بفرح منها الشامت، حيث يقول الأعشى: (٣)

٣٢. نَقَرُ بِهِ عَيْنُ الَّذِي كَانَ شَامِتًا وَتُبَسَّلُ مِنْهَا سُرَّةٌ وَمَاكُمُ

فقرارة العين سرورها وسكونها وبرودتها^(٤) كالماء القار بعيدا عن عين الشمس، اطمئنانا وفرحا بما آل إليه الرجل المهجو من حال الذلة والمهانة... فهي قرينة سيميائية لهذا السرور والانشراح والرضى.

(١) انظر: ابن منظور: لسان العرب، مادة (غضض).

(٢) ديوان الأعشى: مصدر سابق، ق ٩، ص ١٢٩.

(٣) المصدر نفسه، ق ٩، ص ١٣١.

(٤) انظر: ابن منظور: لسان العرب، مادة (قرر).

ويقول الأعشى في هجاء قوم علقمة بن علاثة يصفهم بالكذب وسوء الخلق والخلق: (١)

٢١. فُهَلْ كُنْتُمْ إِلَّا عَيْنًا وَإِنَّمَا تُعْدُونَ خُوصًا فِي الصَّدِيقِ لَوَامِصًا

رسم الأعشى للرجل المهجو صورة كاريكاتورية نابعة من العمق الدلالي للعلامة المعجمية (خوص) الدالة على (ضيق العين وصغرها وغورها، أو أن تكون إحدى العينين أصغر من الأخرى) (٢)، فقد شكل المهجو بهذه العلامة الجسدية أيقونة سيميائية تصور الرجل في بشاعته الخلقية التي تحيل مباشرة إلى بشاعة معنوية لقريئة تجاور اللمز والغمز والهمز باغتياب الناس وإعابتهم، وكان حال صوت النص قوله: انظر إلى نفسك وقومك بخلفتكم الغريبة العجيبة واشتغل بعيبتكم قبل أن تبادر إلى لمز الناس واغتيابهم والتعيب فيهم.

ورسم الجسد كاريكاتوريا ليست الوسيلة الوحيدة عند الأعشى في التقليل من شأن الرجل المهجو وإظهاره في شكل غير مألوف، بل نجد له تأثيرا في الأنف الذي يعد علامة جسدية دالة في عمومها على الشموخ والرفعة، ولكن أنى له ذلك وقد صار في ميزان القوافي عند الأعشى في هجائه ليزيد بن مسهر الشيباني: (٣)

٧. فُدْعَهَا لِمَا يَغْنِيكَ وَاعْمِدْ لِيْغِيْرَهَا بِشِغْرِكَ وَأَعْلِبْ أَنْفَ مَنْ أَنْتَ وَأَسِمْ

فعلب الأنف التأثير فيه ووسمه كيا (٤) كما يسم الرجل ماشيته من إبل وغنم بعلامة تعرف ملكيتها له، ومن ثم فوسم الأنف كناية عن الهزيمة والذلة وهي قريئة سيميائية تجاور المهانة الدائمة الثابتة التي لا يزول أثرها مع الأيام، فجزع الأنف نفى لشموخ الجسد، وإذا ذل الأنف ذل في المقابل صاحبه، فهو انزياح استبدالي على سبيل المجاز المرسل بعلاقته الجزئية،

وميسم الأنف من أشد العلامات إيلاما لنفس الرجل المهجو، فهو تحول إلى مرتبة الحيوان أولا، ورجوع إلى العبودية والرق؛ حيث يصير في ملاك الرجل الواسم، وكلها قرائن دالة

(١) ديوان الأعشى: مصدر سابق، ق ١٩، ص ٢٠١.

(٢) انظر: ابن منظور: لسان العرب، مادة (خوص).

(٣) ديوان الأعشى: مصدر سابق، ق ٩، ص ١٢٧.

(٤) انظر: ابن منظور: لسان العرب، مادة (علب).

على جب الفخر وردع صاحبه عن التماذي في القول أو الفعل، حيث يقول الأعشى في هجاء
عمر بن عبد الله بن المُنذر بن عبّاد: (١)

٢٩. وَكُنْتُ إِذَا نَفْسُ الْغَوِيِّ تَوَتَّ بِهِ صَسَقْتُ عَلَى الْعِرْنَيْنِ مِثْلَهُ يَمِينِمْ
تظهر عملية الوسم سريعة ومفاجئة بضربة على الأنف تسمه بقرينة الذلة والهوان
والصغار فتصير علامة ثابتة لا تزول، وهذا ما خلده شعر الأعشى فما زال مع الأيام.

وبوعد الأعشى يزيد الشيباني بالهوان والذلة في قوله: (٢)

٢٢. فَلَا يَنْبَسِطُ مِنْ بَيْنِ عَيْنَيْكَ مَا انْزَوَى وَلَا تَلْقَنِي إِلَّا وَأَنْفُكَ رَاغِمٌ

ورغما: أي كرها وهوانا وذلا وخضوعا، والرغام: التراب (٣)، ومن ثم فالأنف الراغم
قرينة سيمائية دالة على ذل صاحبه وهوانه وخضوعه، ويصير هذا التعبير أيقونة تصويرية
تجعل الرجل المهجو ذليلا خاضعا لا يلقى صوت النص إلا وأنفه لاصق بالتراب مهانة وذلة،
وإذا لزق الأنف بالتراب فهذا يعني أن يطأ المقابل على رأسه فيعطيه بأثر دال فيه، وما ينطبق
على الجزء (الأنف) يحل في الكل (الجسد) كاملا، ويحيل إلى معان متعددة حسب السياق
وسيرورة التدليل.

ولهذا تقترن الأنوف الرواغم بالذلة والهزيمة والخذلان، حيث يقول الأعشى في القصيدة
نفسها متوعدا المهجو بالويل والمهانة: (٤)

٣٤. إِذَا اتَّصَلْتُ أَبْكَرَ بْنَ وَائِلٍ وَبَكَرَ سَبَبْتُهَا وَالْأَنْوْفُ رَوَاغِمٌ

وبهذا ينتقل الأعشى من إطار الفرد (يزيد) إلى إطار الجماعة (قومه)، بدليل الجمع
للعلامة الجسدية حيث كان (أنفا راغما) وأصبحت (أنوفا رواغم).

(١) ديوان الأعشى: مصدر سابق، ق ١٥، ص ١٧٣.

(٢) المصدر نفسه، ق ٩، ص ١٢٩.

(٣) انظر: ابن منظور: لسان العرب، مادة (رغم).

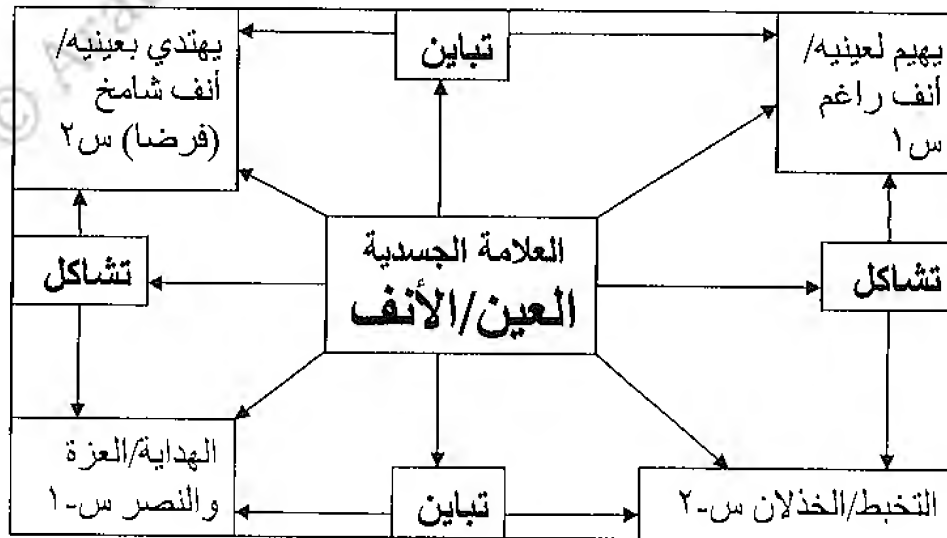
(٤) ديوان الأعشى: مصدر سابق، ق ٩، ص ١٣١.

يظهر أن سيمياء عين الرجل المهجو في شعر الأعشى تعتمد على الانزياحات الأسلوبية المجازية التي تكشف المستوى الدلالي للعلامات السيميائية الجسدية، وهي الآتية: يهيم لعينيه/ بغض الطرف/ زوى بين عينيه المحاجم/ لا ينبسط من بين عينك/ تقر به عين/ خوصا.

ويبدو أن سيمياء أنف الرجل المهجو في شعر الأعشى تعتمد على الانزياحات الأسلوبية المجازية التي تكشف المستوى الدلالي للعلامات السيميائية الجسدية، وهي الآتية: اعلم أنف/ وسم الأنف/ صقعت على العرنيين بميسم/ أنفك راغم/ الأنوف رواغم.

إن الانزياحات السابقة تعد أمثالات لسانية تشكل البنية الدلالية المجردة لعين الرجل المهجو وأنفه، والفرضية الاستكشافية المدارية الأولية للدلالة النصية، هي أن عين الرجل المهجو وأنفه علامتان سيميائيتان تدلان على التخبيط في المسير على غير هدى وإضمار الشر ووقوعه، والجفاء والغضب والعبوس، والتحقير والتهديد، والرضى بالمهانة واستمرارها، والقبح الخلقي والخلقي، والهزيمة والذلة والهوان الدائم الثابت، ونفي العزة والشموخ، واستجلاب الرق وجب الفخر وردع صاحبه عن التماذي، والخضوع والخذلان.

ويمكن تعميق بعض البؤر المنطقية الدلالية لعين الرجل المهجو وأنفه وفق نمطي التشاكل والتباين المستمدان من مربع غريماس، وذلك على النحو الآتي:



التباين والتشاكل لعين الرجل المهجو وأنفه وفق مبدأ المربع السيميائي

ثالثاً: سيميائية الرأس والعنق والشعر من جسد الرجل المهجو

عادة ما يرد ذكر الرأس على سبيل المجاز المرسل بعلاقته الجزئية، فهو الجزء الأهم الذي ينوب عن الجسد كاملاً، فالرأس علامة سيميائية تحمل معاني ظاهرة ومضمرة، وأبرز مظاهره الدالة بوصفه قرينة سيميائية إحالته إلى الرفعة والشرف وعلى الضد من ذلك أي الخضوع والذلة، ويتبع العنق الرأس في ما يشير إليه من دلالات، أما شعر الرأس فهو تخصيص لجزء يشكل علامة على كبر السن والشيخوخة أو الشباب كما تقدم في المباحث السابقة من هذه الدراسة، يضاف إلى الشعر دلالات متعددة كالتعبير عن الخوف أو المهانة الاجتماعية، وبفقدانه يستحضر الأعشى لجسد الرجل المهجو صورة كاريكاتورية دالة.

يعاتب الأعشى بني عبدان بن سعد بن قيس بن ثعلبة الذين تنكروا المعروف فكواهم المتكلم بعتاب مبطن بهجاء مر، حيث يقول الأعشى: (١)

٨. وَالَّتِي ثَلَبْتُ الرُّؤُوسَ مِنَ الثُّغَى مَيَّ وَيَأْتِي إِسْمَاعُهَا الْأَقْوَامَا

فالاسم الموصول (التي) يعود إلى المعروف والفضل الذي قدم إليهم، فحقيق بهم بعد هذه الأفضال خفض الرؤوس وحنيتها اعترافاً منهم بالجميل، فلبث الرؤوس انزياح كنائي لقرينة سيميائية دالة على خضوعهم لأياد ظاهرة يعرفها الناس قد أسبغت عليهم الفضل الواسع.

ويعبر الأعشى بالناصية من الرأس عن المهانة والذلة، وفي الوقت نفسه عن القوة والتمكن للرجل الممدوح الذي دانت له الأقوام، حيث يقول: (٢)

٦٩. مِّنْ نَّوَاصِي دُودَانٍ إِذْ كَرِهُوا الْبَاسَ وَذُبْيَانَ وَالْهَجَانَ الْغَوَالِي

لقد دانت دودان (قبيلة من بني أسد) للرجل الممدوح وخضعت له، وذلك لأنهم كرهوا البأس والقتال فأخضعهم الأسود بن المنذر لسلطته وملكه، وقد عبر بالنواصي (مقدمة الرأس) من الجسد عن انقيادهم وخضوعهم كما تقاد الدابة، فالنواصي قرينة سيميائية تجاور المهانة بانخفاضها وسهولة انقيادها، فهي مجاز مرسل بعلاقته الجزئية، أي ذكر الجزء (النواصي) وإرادة القوم كلهم.

(١) ديوان الأعشى: مصدر سابق، ق ٣٨، ص ٢٩٧.

(٢) المصدر نفسه، ق ١، ص ٦٣.

وإذا فقد الرجل رأسه فقد حياته، ولهذا استثمر الأعشى الهام (جمع هامة) في التدليل على

قوة العرب في النيل من جند كسرى الفرس في يوم ذي قار، حيث يقول: (١)

١٩. إذا أمّالوا إلى الثّئابِ أيّسدهم مِلّا يبيّضُ فظلّ الهامُ يُختطفُ

فاختطف الهام أخذ السيف لأعلى الرؤوس بسرعة واستلاب (٢)، وهي قرينة سيميائية دالة على التفوق والغلبة والنصر الذي حققه العرب في يوم ذي قار.

ويوعد الأعشى يزيد بن مسهر الشيباني بقتل وإهلاك من رجال لا يجبنون ساعة الجسد،

وذلك في قوله: (٣)

١٨. فتلّق أناساً لا يخيمُ سلاحهم إذا كان حمّاً للصفّيح الجمّاجم

يصير الرأس مقصدا للسيوف وهدفا لها، وهذا انزياح استبدالي على سبيل المجاز المرسل بذكر الرأس وإرادة الجسد كاملاً، وهو كناية لقرينة سيميائية دالة على القوة والغلبة، وخاصة أن الجمّاجم تطلق على رؤوس القوم وساداتهم على سبيل الاستعارة، فمقصد السيوف (الصفّيح) هم رؤساء بني شيبان وليس أي شخص دونهم.

ويقول الأعشى في هجاء الحارث بن وعلّة يعده بالسيف القاطع: (٤)

٩. والأكل ذي شطّيبٍ صَقِيلٍ يَفْقدُ إذا عَلا العُنُقُ الجِرانسا

يصور صوت النّص فعل سيفه القاطع، إذ يقد الأعناق بفقارها في مشهد شكل أيقونة تصويرية كناية عن الحزم والقوة والبأس الذي يتمتع به المتكلم فيما يؤديه من موت وذلة واقع على جسد المهجو.

ويعمق الأعشى الذلة والمهانة في ارتباطها بالعنق، حيث يستذكر أيام شبابه وقوته فيفخر

بذلك في قوله: (٥)

(١) ديوان الأعشى: مصدر سابق، ق٦٢، ص٣٦١.

(٢) انظر: ابن منظور: لسان العرب، مادة، (خطف).

(٣) ديوان الأعشى: مصدر سابق، ق٩، ص١٢٩، وخيم: يجبن. حما: قصدا.

(٤) المصدر نفسه، ق٢٧، ص٢٣٧.

(٥) المصدر نفسه، ق٣٦، ص٢٩٥.

٥٨. وَتَرَى الْأَعْدَاءَ حَوْلِي شُسْرًا خَاضِعِي الْأَعْنَاقَ أَمْثَالَ الْوَدْحِ
لقد تشكل الأعداء في أيقونة سيميائية يشبهون الودح المتدلي من أصواف الأغنام، وهو
خليط من البعر والبول^(١)، ومن ثم تحيل هذه العلامة إلى مرتبتهم المتدنية، وخاصة أن
خضوع الأعناق يشابه تدلي هذا الودح.

وإذا افترضنا أن الودح يعني الخفافس^(٢)، فتكون الأيقونة جامعة لخصائص السواد
والدمامة والرائحة الكريهة، بالإضافة إلى خضوع الأعناق إلى الأرض في صورة مستمرة،
وتصير هذه الأيقونة قرينة سيميائية كناية عن الذلة والمهانة والدونية والبشاعة...

وقد وصل رآب الصدع المستمر صلة للقربى إلى حال تمادى فيها بنو شيبان بالقتل، وهذا
ما يورث همًا في الصدر تظهر علاماته على مقدمة الرؤوس، حيث يقول الأعشى: (٣)
٢٦. أَفِي كُلِّ عَامٍ تَقْتُلُونَ وَتُؤْدِي قَتْلَكَ الَّتِي تَبْيِضُ مِنْهَا الْقَوَادِمُ
أما وقد ابيضت الرؤوس فهي قرينة سيميائية تحيل إلى الشيب، ومن ثم إلى الهم الذي
يخالط النفوس، ولهذا يعد المتكلم العدة لمواجهة الرجل المهجو إذا لم يقصر عما فيه من
العداء.

وتظهر الشيبة في الشعر علامة على بلوغ الرجل مبلغا لا يجوز له التماذي في الجهل
والصبوة، حيث يقول الأعشى في هجاء علقمة بن علاثة: (٤)
٢٦. فَأَقْنِ حَيَاءً أَنْتَ ضَيِّعَةٌ مَا لَكَ بَعْدَ الشَّيْبِ مِنْ عَسَائِرِ
فالشيب هنا قرينة سيميائية تجاور الحلم والعقل، ولكن صوت النص ينزع هاتين الداليتين
ليقرن شيب المهجو بالجهل والصبوة والبعد عن الحياء والسمت الحسن.

(١) انظر: ابن منظور: لسان العرب، مادة (ودح).
(٢) انظر: ابن منظور: لسان العرب، مادة (ودح).
(٣) ديوان الأعشى: مصدر سابق، ق ٩، ص ١٢٩. اتدى: أخذ الدية ولم يثار بقتيله.
(٤) المصدر نفسه، ق ١٨، ص ١٩٣.

ويهدد الأعشى كسرى الفرس ببأس قومه الذي يخالف النبط في اطمئنانهم إلى الزراعة والحصاد، وبانتشار القمل جراء ذلك في شعورهم، فهم مشغولون بعلاجه، حيث يقول الأعشى: (١)

٣٤. قَوْمًا يُعَالِجُ قَمْلًا أَبْنَاؤُهُمْ وَسَلَاسِلًا أَجْدًا وَبَنَاتًا مُؤَصَّدًا
فمعالجة القمل كناية لقريئة سيميائية تحيل إلى خمولهم وركودهم وكسلهم... ومهانهم في طريقة حياتهم، وما إيراد هذه الصورة الأيقونية إلا للتدليل على قوة قوم المتكلم وبأسهم بما يخالفون به هؤلاء القوم (٢).

ويكني الأعشى عن الصلح (غياب الشعر) بانزلاق المشط من فوق جبهة الرجل المهجو، وذلك في قوله من الرجز يهجو وأئل بن شريحيل بن عمرو بن مرثد: (٣)

٦. وَوَالِـ_____ لَ كَأَنَّـ_____ مَخْـ_____ اَط
٧. يَـ_____ زَلْ عَـ_____ نَ جِبْهَتَـ_____ هِ الْأَمْـ_____ شَاط

فالمشط قريئة سيميائية تجاور الشعر، وغياب الشعر يوجب غياب المشط، ولكن الأعشى يريد رسم صورة كاريكاتورية للرجل المهجو الذي يظن أنه صاحب شعر يمشطه، ففاعلية القريئة السيميائية هي التدليل على الغائب (الشعر) بالحاضر (المشط).

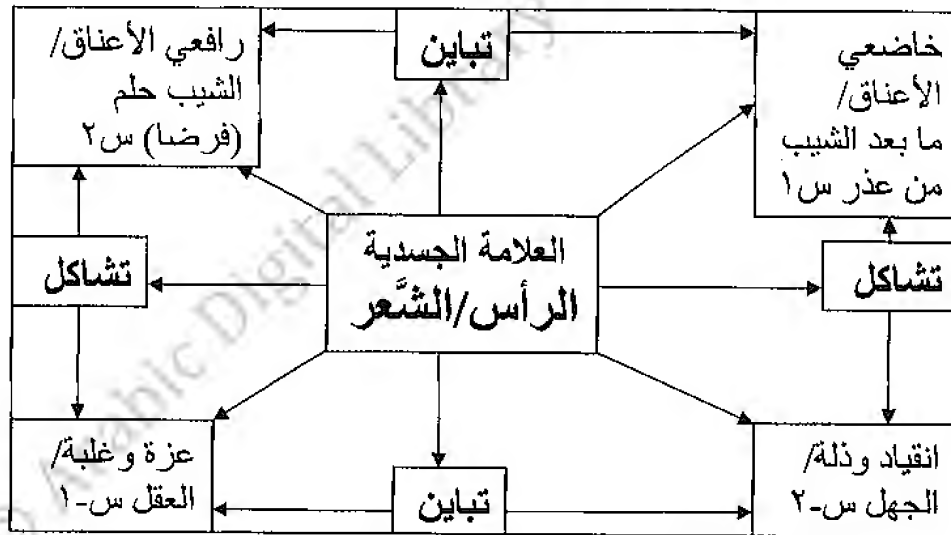
يظهر أن سيمياء رأس الرجل المهجو وعنقه في شعر الأعشى تعتمد على الانزياحات الأسلوبية المجازية التي تكشف المستوى الدلالي للعلامات السيميائية الجسدية، وهي الآتية: ثلثت الرؤوس/ نواصي دودان/ خاضعي الأعناق/ ظل الهام يختطف/ حما للصفيح الجماسم/ يقد العنق.

ويبدو أن سيمياء شعر الرجل المهجو في شعر الأعشى تعتمد على الانزياحات الأسلوبية المجازية التي تكشف المستوى الدلالي للعلامات السيميائية الجسدية، وهي الآتية: تبيض منها القوادم/ ما لك بعد الشيب من عاذر/ يعالج قملا أبناؤهم/ يزل عن جبهته الأمشاط.

(١) ديوان الأعشى: مصدر سابق، ق ٣٤، ص ٢٨١.
(٢) إنه هجاء مبطن لأقوام من العرب استقروا في أعمال زراعة الأرض، فبعض العرب — من البداءة — قيل الإسلام — كانوا يأنفون عن العناية بالأرض وما يتبع ذلك من السقي والحصاد، ويعدون ذلك مهانة ودونية، ويعتمدون في معاشهم على تربية الشياه من غنم وإبل، ومن الصيد والغزوات... وغيرها.
(٣) ديوان الأعشى: مصدر سابق، ق ٤٤، ص ٣١٧.

إن الانزياحات السابقة تعد ممثلات لسانية تشكل البنية الدلالية المجردة لرأس الرجل المهجو وعنقه وشعره، والفرضية الاستكشافية المدارية الأولية للدلالة النصية، هي أن رأس الرجل المهجو وعنقه وشعره علامات سيميائية دالة على الخضوع اعترافا بالجميل، والانقياد والمهانة والذلة، والغلبة بجلب الهزيمة والموت، والمرتبة المتدنية والبشاعة، والتمادي في الجهل والصبوة، والبعد عن الحياء والسمت الحسن، والخمول والكسل، والصورة الكاريكاتورية التي تثير الضحك في نفس المثقفي.

ويمكن تعميق بعض البؤر المنطقية الدلالية لرأس الرجل المهجو وشعره وفق نمطي التشاكل والتباين المستمدان من مربع غريماس، وذلك على النحو الآتي:



التباين والتشاكل لرأس الرجل المهجو وشعره وفق مبدأ المربع السيميائي

رابعاً: سيميائية الحركة والهيئة من جسد الرجل المهجو

إن حركة الرجل المهجو تقضي إلى السخرية منه والتقليل من شأنه، إما في الهيئة الخلقية أو بنزع صفة خلقية، فالحركة السيميائية للجسد متعاضدة مع الهيئة الجسدية الناتجة من حركة مسبقة كالانكاء والجلوس...، بالإضافة إلى حال رجال الأعداء والتأثير في أجسادهم بالجروح أو الإهلاك؛ ليصيروا أيقونة مكتملة، وتتحو بنا حركة الرجل المهجو إلى مشاهد كاريكاتورية متخيلة يحققها صوت النص في مهجوه، مكونا قرينة سيميائية تحيل إلى دلالات متعددة حسب السياق.

ومن ذلك هجاء الأعشى لعمير بن عبدالله بن المنذر بن عبدان، حيث تقع حال حركته الجسدية بين إخفاء السهام وإظهارها بما يتوافق مع حال المتكلم في إقباله وإدباره، يقول: (١)

٢٧. إِذَا مَا رَأَيْتِي مُقْبِلًا شَامَ نَبْلَهُ وَيَرْمِي إِذَا اذْبَرْتُ ظَهْرِي بِأَسْنَاهُمْ

إن حركة جسد الرجل المهجو توافق حركية المتكلم، فعند إقبال المتكلم إلى المهجو يخفي سهامه وإذا أدبر عنه يرمي ظهره بها، وقد شكلت هذه الحركة مشهداً أيقونياً دالاً على غدر الرجل المهجو أولاً وجبنه ثانياً، بما يفضي إلى كناية لقرينة سيميائية دالة على الخسة والنذالة...، حيث تصوير السهام في يد الرجل المهجو رمزا سيميائياً لكل فعل قبيح مشين غادر، وفي المجلد فإن السهام وفق حركة الرجل المهجو والسياق رمز سيميائي للاغتياب والغدر.

ويلحق الهجاء الرجل المهجو أينما تحرك وحيثما اختبأ، ولو غاص في الأرض أو طار

في الفضاء، حيث يقول الأعشى في هجاء عمير بن عبدان: (٢)

٣٢. لَئِنْ كُنْتُ فِي جُبٍّ ثَمَانِينَ قَامَةً وَرُقَيْتَ أَسْبَابَ السَّمَاءِ بِسُلْمٍ

٣٣. لَيْسَتْنِيَّكَ الْقَوْلُ حَتَّى تَهْرَهُ وَتَعْلَمَ أَنِّي عَنْكَ لَسْتُ بِمَلْجَمٍ

جعل الأعشى حركة الرجل المهجو إلى البئر أو السماء هرباً من الهجاء الشديد الذي سيناله منه، وشكل مشهد الهروب أيقونة سيميائية تجعل من الجسد جرذاً أو أي كائن يعيش في أعماق الأرض، وجعله — أيضاً — بمنزلة الأموات أو الشياطين الذين يصعدون إلى نواحي

(١) ديوان الأعشى: مصدر سابق، ق ١٥، ص ١٧٣. شام نبلة: أغمدها، وهو من الأضداد، تقول: شام سيفه: استله أو أغمده.

(٢) المصدر نفسه، ق ١٥، ص ١٧٣. الجب: البئر. أسباب السماء: مراقبها، وقيل: طرقها ونواحيها. تهـره: تـكرهه.

السماء يسترقون السمع، لعله يظفر بما سيقال فيه من الهجاء، ولكن الهجاء سيبلغ الرجل المهجو حتى يكره ذلك فيمضي إلى المتكلم يمشي إليه مشية الشيخ المتناقل الضعيف، أو الصبي الذي يدرج قليلا قليلا مشكلا بهذا أيقونة سيميائية جديدة، وتحيل الأيقونتان إلى شدة الهجاء وعظمه على نفس الرجل المهجو؛ حيث يؤثر في نفسه فيأتي ذليلا خاضعا مهما حاول الابتعاد والاختباء.

ويُظهر الأعشى الرجل المهجو في صورة كاريكاتورية تثير الضحك وترمي إلى معان في عمق الإهانة والمذلة والضعف...، حيث يقول: (١)

٤٥. لئن جَدَّ أسبابُ العداوة بيننا لئرتحلن مئى على ظهر شَيْهَم

٤٦. وتركب مئى إنْ بَلَوْتَ تَكَيْثِي على تشتر قدْ شابَ لئسَ بثوعم

فحركية الجسد تتمثل في هروب الرجل المهجو من صوت النص على شيهم (قنفذ) يمتلى جلده بالأشواك الحادة المؤلمة، فهي أيقونة سيميائية تصور حالة الهلع والخوف الذي أصاب الرجل المهجو فاضطر للارتحال والسفر الطويل على ظهر قنفذ شائك، قصد بذلك شدة الهجاء الذي يلجئه إلى هذا الارتحال واحتمال النخز بابر هذا الشيهم، فهو كالمستجير من الرمضاء بالنار، من الهجاء إلى وخز الإبر. ويمكن القول - أيضا - إن مدة مجازاة المهجو للمتكلم تمثل رحلة صعبة معنية، تشبه امتطاء قنفذ شائك، وما سيصيبه من الهجاء يماثل وخز شوك القنفذ إيلا ما وتأثيرا مزعجا...

وإذا عزم الرجل المهجو على هذه المجازاة فسيكون حاله في مواجهة المتكلم كمن يقاتل في ساحة الوغى على جمل مسن ضعيف لا يماثله جمل في ضعفه وكبر سنه، فهي أيقونة سيميائية تصور حال المهجو في ضعفه ومهائنه وذلته، وتتضافر مع الأيقونة السابقة في منحها الكاريكاتوري وما يمثله من قرينة دالة على ضعف المهجو وهيئته المشينة التي تثير الضحك منه في ذهن المتلقي، وتبين مستوى المهجو الضعيف أمام قوة الأعشى وحنكته وطول مراسه في مقارنة الخصوم.

(١) ديوان الأعشى: مصدر سابق، ق ١٥، ص ١٧٥.

وقد شفى النفس وأسعدها حال رجال الفرس القتلى في يوم ذي قار، حيث يقول

الأعشى: (١)

١٣. شفى النفس قتلى لم تؤسد خدودها وساداً ولم تُعضض عليها الأناملُ
فقوله: (لم تؤسد خدودها) قرينة سيميائية دالة على أن قتلى الفرس لم يحظوا بعناية الدفن
بأيواء أجسادهم تراب الأرض. وقوله: (لم تعضض عليها الأنامل) قرينة سيميائية دالة على
أنهم قتلوا غير مأسوف عليهم، فلم يجدوا من يبكيهم أو يتحسر لفقدهم. وقد تشكلت القرينتان
أنفثا الذكر من أيقونة سيميائية تصور حالهم الجسدي، حيث تناثرت الجثث دون دفن وتكريم
وكرامة، بالإضافة إلى إيراد النفي لجزع أهلهم عليهم في صورة (عض الأصابع).

إن إظهار مدح الأعشى لرجل ما ينحو في بعض الأحيان إلى هجاء غيره، وهذا ما نجده
في مدحه لقيس بن معديكرب حيث نال من أعدائه في ساحة المعركة في قول الأعشى: (٢)

١٩. بَلْ رُبَّ مَجْرٍ جَحَقْلٍ يَهْوِي بِهِ مَلِكٌ خَلَجْلٍ
٢٠. عَادَرْتَهُ مُتَجَدِّلاً يَالْقَاعَ تَنَهَّسَهُ الْفَرَاعِلُ
٢١. وَلَقَدْ يُحَاوِلُ أَنْ يَقُودَ مَ وَقَدْ مَضَتْ فِيهِ النَّوَاهِلُ

إذ جعل الجيش الضخم الجرار مجدلاً مصروعاً في قرارة الوادي تنهش أجسادهم الضباع،
مشكلاً أيقونة تصويرية تستحضر إلى ذهن المتلقي حال الجيش وقتل الكثر وقد سقطوا في
المعركة وألقي بهم في عمق الوادي السحيق، وإذا حاول أحدهم النهوض بأي حركة جسدية
فإنه يسقط متخاذلاً؛ لأن السيوف قد جرت في جسده فأنهكته وبلغت منه مبلغاً عظيماً.

وبعائتب الأعشى بني سعد بن قيس على جفوتهم له في أيقونة سيميائية وذلك بقوله: (٣)

٢٣. أَرَى رَجُلًا مِنْكُمْ أَسِيفًا كَانَمَا يَضُمُّ إِلَى كَشْحِيهِ كَفًا مَخْضَبًا
وكان الرجل المهجو يخفي كفيه تحت إبطيه مما يلي الخصر؛ لما فيهما من الدماء، أو
محاولاً تغطية ما فيهما من الخضاب (الزينة)، أما الحال الأولى فتشكل أيقونة سيميائية دالة

(١) ديوان الأعشى، مصدر سابق، ق ٢٦، ص ٢٣٥.

(٢) المصدر نفسه، ق ٧٦، ص ٤٠١. المجر والجحفل: الجيش. الحلاج: السيد الشجاع. جدله فتجدل: صرعه
فانصرع. النهس والنهش: الأكل والأخذ بمقدم الأسنان. الفراعل: جمع فرعل وهو ولد الضبع. النواهل:
السيوف والرماح التي نهلت من دمه؛ أي شربت.

(٣) المصدر نفسه، ق ١٤، ص ١٦٥.

على التعب والضئك والانطواء، وأما الحال الثانية فتشكل أيقونة سيميائية دالة على ابتعاد الرجل عن العون والمساعدة كما تبتعد المرأة المزينة بالخصاب فتطوي رفدها وعطاءها، وفي كلتا الحالتين هيئة جسدية لقرينة سيميائية دالة على الجفوة والنأي، وعدم تلبية نداء العون مع انطواء وعزلة وضعف.

تتعمق الهيئة الجسدية بوصفها علامة سيميائية دالة، وذلك في قول الأعشى ليزيد بن مسهر الشيباني يعبه بالهلاك والمذلة: (١)

٥٨. حَتَّى يَظَلَّ عَمِيدُ الْقَوْمِ مُتَكَلِّمًا يَدْفَعُ بِالرَّاحِ عَنْهُ نِسْوَةَ عُجُلٍ

٥٩. أَصَابَهُ هِنْدَوَانِيٌّ فَأَقْصَدَهُ أَوْ ذَابِلٌ مِنْ رَمَاحِ الْخَسَطِ مُعْتَدِلٌ

فالانتكاء هيئة جسدية للرجل تمثل علامة سيميائية دالة على اعتماد الرجل وتحمله على شيء يعينه على ضعف جسده كالعصا وما شابه ذلك، وهي قرينة سيميائية تشير إلى ما وصل إليه قائد القوم من عناء ومشقة في اقترابه من الهلاك بعد أن أصابه سيف أو رمح، وهذه حال عميد القوم حيث لا يجد من يدفع القتل عنه إلا أيدي النساء، فما الظن بمن هم دونه من قومه؟

يجعل الأعشى الرجل المهجو نفسه (يزيد بن مسهر) في قصيدة أخرى بمنزلة النساء

الناعمة الجسد، وبحياته الرغبة التي لا تحمله مشاق الرجال وجلدهم، حيث يقول: (٢)

٢٧. وَذَرْتَنَا وَقَوْمًا إِنْ هُمُو عَمَدُوا لَنَا إِبَا ثَابِتٍ وَاجْلِسَ قَائِسُكَ نَاعِمٌ

٢٨. طَعَامُ الْعِرَاقِ الْمُسْتَفِيزِ الَّذِي تَرَى وَفِي كُلِّ عَامٍ حُلَّةٌ وَدَرَاهِمٌ

فالهيئة الجسدية (اجلس) بصيغتها الأمرة تشكل قرينة دالة على الذلة وعدم السعي إلى طلب العيش؛ حيث جعل صوت النص هذا الرجل لا هم له في هذه الحياة إلا المطعم والملبس وجمع المال، "فمن أجل السيطرة على الإنسان وإخضاعه وتدميره ينبغي اختزاله إلى جسمه وربطه بحاجاته" (٣)، فالهيئة الجسدية — هنا — دالة على عظم المهانة التي أوصل المتكلم

(١) ديوان الأعشى: مصدر سابق، ق٦، ص ١١١.

(٢) المصدر نفسه، ق٩، ص ١٢٩.

(٣) مارزانو، (ميشيلا): فلسفة الجسد، مرجع سابق، ص ١١٦-١١٧.

الرجل المهجو إليها، ويضيف إليها الصفة (ناعم) لجعله بمنزلة النساء في تَقَرُّبِهِنَّ البيوت وفي اتكائهن على الرجال في المأكل والملبس...

ويخاطب الأعشى بهذه الصيغة الأمرة كسرى الفرس بقوله: (١)

٣٨. فاقْعُدْ عَلَيْكَ التَّاجُ مُعْتَصِبًا يَسِهْ لَا تَطْلُبَنَّ سَوَامَنَا فَتَعْبَدَا

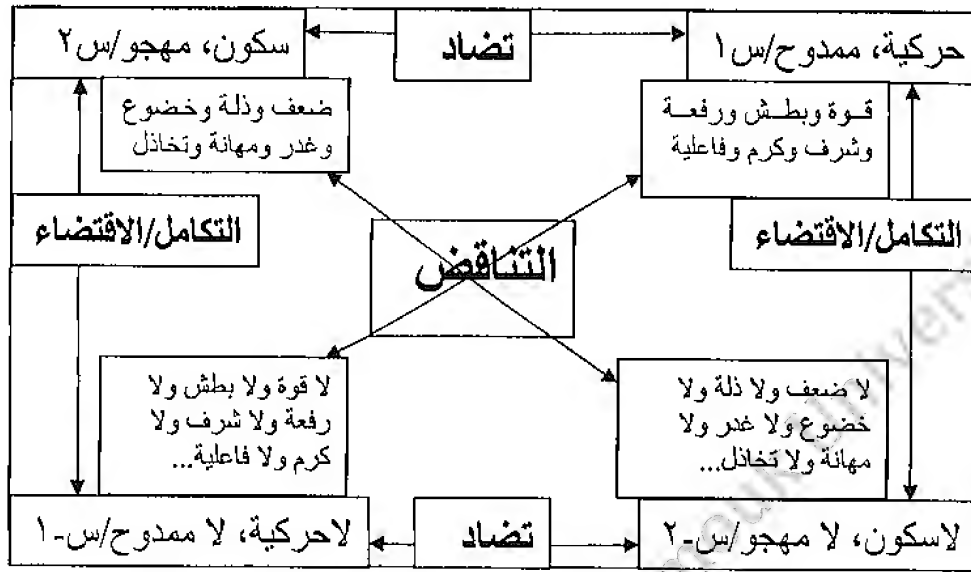
ويضيف صوت النص التاج إلى هيئة الجسد في قعوده، ليؤشر بقريضة سيميائية على تقليل الشأن والمهانة، بالإضافة إلى الولع بالزينة (التاج)، فصيغة الأمر تفيد التحقير والسخرية من ملك الفرس حينما أراد استرجاع رهائن من العرب، ولكن صوت النص يقلل من شأنه ويصمه بالعجز عن طلب ما يريد، بل يكفيه تاج مزين لجسده الملكي، وهذا غاية ما له في الحياة، ويصل صوت النص بهجائه هذا إلى غاية ما بعدها غاية.

يظهر أن سيمياء حركة الرجل المهجو وهيئته في شعر الأعشى تعتمد على الانزياحات الأسلوبية المجازية التي تكشف المستوى الدلالي للعلامات السيميائية الجسدية، وهي الآتية: شام نبه/ يرمي ظهري إذا أدبرت/ في جب ثمانين قامة/ ورقيت أسباب السماء/ ليستدرجك القول/ ترتحلن على ظهر شيهم/ تركب على نشز قد شاب/ لم توسد خدودها/ غادرته متجدلا بالقاع/ يحاول أن يقوم/ يضم إلى كسحيه كفا/ متكئا/ واجلس فإنك ناعم/ فاقعد عليك التاج.

إن الانزياحات السابقة تعد ممثلات لسانية تشكل البنية الدلالية المجردة لحركة الرجل المهجو وهيئته، والفرضية الاستكشافية المدارية الأولية للدلالة النصية، هي أن حركة الرجل المهجو وهيئته علامتان سيميائيتان تدلان على الغدر والجبن، والندالة والخسة والذلة والخضوع، وعظم المهانة والإهانة والضعف، والهلع والعناء، وغياب التكريم والكرامة، والتخاذل والهزيمة، والضنك والانطواء والجفوة، والمشقة والهلاك، والتحقير والسخرية.

ويمكن تعميق البؤر المنطقية الدلالية لحركية الرجل الممدوح والمهجو معا في مربع غريماس على النحو الآتي:

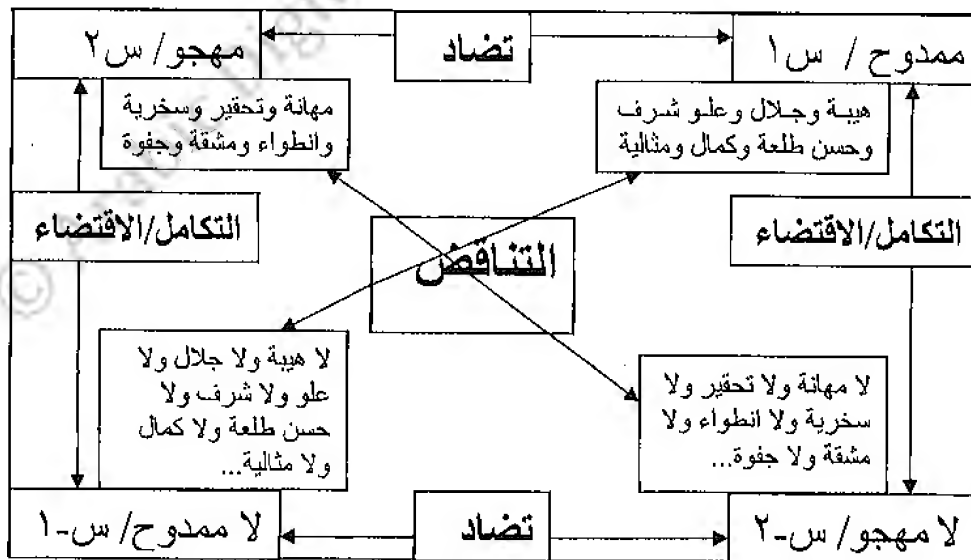
(١) ديوان الأعشى: مصدر سابق، ق ٣٤، ص ٢٨٣.



تمثيل مربع غريماس السيميائي لحركية الرجل الممدوح والمهجو

ويمكن تعميق البؤر المنطقية الدلالية لهيئتي الرجل الممدوح والمهجو معا في مربع

غريماس على النحو الآتي



تمثيل مربع غريماس السيميائي لهيئتي الرجل الممدوح والمهجو

المبحث الرابع: سيميائية أجساد الرجال (الفرسان والندماء) في شعر الأعشى

جُمع الفرسان إلى الندماء في مبحث واحد لضرورة تبويبية؛ إذ إن شواهد هذين العنصرين لا تتجاوز شواهد المبحث الواحد من المباحث السابقة في هذا الفصل، ورغم ذلك فيمكن أن يتحول الفارس إلى نديم يرافق الذات المتكلمة في لهوها وغدوها ورواحها، بالإضافة إلى صيغة الجمع الملازمة لهما، ويمثل هذان العنصران تداخلا مع المبحث الأول المخصص للذات، والمبحث الثاني المخصص للممدوح، فالعلامات الجسدية من الرجال الفرسان موافقة لعلامات الجسد من الرجل الممدوح وما تدل عليه من مضامين خلقية وفضائل، وتشارك الذات الندماء في المسير السيميائي الدال.

يبدأ هذا المبحث بسيميائية الحركة والهيئة من جسد الرجال الفرسان؛ ليدل على ما يتصفون به من شجاعة وحيوية وفاعلية مع هيبة ومثالية...، وخصص الجزء الثاني لعلامتي الرأس واليد من جسد الفرسان بما يرمزان إليه من عزة وعظمة وكرم ومهارة...، وانتقل في الجزء الثالث إلى سيميائية الحركة عند الرجال الندماء بما يشيعونه من حيوية وأنس وممتعة...، وختم هذا المبحث بسيمياء اللون من جسد الندماء، وقد طغى عليهم اللون الأبيض بنورانيته المقترنة بالسماء وعناصرها المضيفة بما يحيل إلى دلالة الكرم والرفعة والشرف...، يتبع كل جزء الحقول الدلالية والانزياحات المجازية الخاصة به، ومن ثم نعد إلى تمثيلها في مربع غريماس السيميائي.

يتألف هذا المبحث — كما تقدم — من العلامات السيميائية الآتية:

أولاً: سيميائية الحركة والهيئة من أجساد الرجال الفرسان

ثانياً: سيميائية الرأس واليد من أجساد الرجال الفرسان

ثالثاً: سيميائية الحركة من أجساد الرجال الندماء

رابعاً: سيميائية اللون من أجساد الرجال الندماء

أولاً: سيميائية الحركة والهيئة من أجساد الرجال الفرسان

تتبع الحركة الجسدية للرجال الفرسان ما قاله الأعشى في حق الرجل الممدوح، ويستمر تجاوز المنحى الفردي ليصير منحى جمعياً فخراً بالقبيلة وفرسانها بما يتمتعون به من قوة جسدية وشجاعة لا تقاوم وتحقيق للنصر والفاعلية المستمرة مع هيئة وجلال، يضاف إليهما تحمل الأعباء الجليلة والمسؤولية العظيمة والعون والنجدة، إذن فحركية الجسد وهيئته عند الرجال الفرسان قرينة سيميائية لكل عناصر التفوق والغلبة والمثالية.

يقول الأعشى في مدح بني شيبان بن ثعلبة في يوم ذي قار: (١)

٢. هُمُو ضَرَبُوا بِالْحَنُو جَنُو فَرَاقِرِ مُقَدِّمَةَ الْهَامِرِز حَتَّى تَوَلَّسَتْ
إن الضرب حركة جسدية تشير إلى قرينة سيميائية دالة على فاعلية الفرسان وتفوقهم، ونلاحظ توجه الضرب إلى مقدمة الجيش، وقد فرَّ الهامرز (أحد قادة كسرى) هارباً، فالحركة الجسدية للفرسان ولدت حركية الهروب لجيش كسرى.

ووصلت حركية الفرسان إلى أوجها وشدتها في الوصول إلى مقام (الثوران) البركاني،

حيث يقول الأعشى في يوم ذي قار: (٢)

٥. فَثَارُوا وَثَرْنَا وَالْمَيِّتَةَ بَيْنَنَا وَهَاجَتْ عَلَيْنَا غَمْرَةٌ فَتَجَلَّتْ
فقد هاجت النفوس والأجساد بحركية ثوران تشكل أيقونة سيميائية تحيل إلى عناصر النار والشدة والقوة والهباج...، وكأنها حمم بركانية تتدافع منطلقة بشدة وقوة يؤديان إلى الموت المحقق الذي يقع حيزه بين نواحي الأجساد المتصارعة.

وبعد أن حقق الرجال الفرسان النصر وفر الأعداء هاربين جرت قسمة الغنائم ومن بينها

النساء، حيث يقول الأعشى: (٣)

١٧. فَمَا بَرَحُوا حَتَّى اسْتُجِيتَ نِسَاؤُهُمْ وَأَجَرُوا عَلَيْهَا بِالسَّهَامِ فَذَلَّتْ

(١) ديوان الأعشى: مصدر سابق، ق ٤٠، ص ٣٠٩.

(٢) المصدر نفسه، ق ٤٠، ص ٣٠٩. الغمرة: الشدة والزحام.

(٣) المصدر نفسه، ق ٤٠، ص ٣١١.

فإجراء السهام فعل حركي ينتج عنه اقتسام النساء السبايا بين الرجال الفرسان، وكل مقاتل يحصل على نصيبه (سهمه) من جراء هذه العملية الجسدية (إجراء حركي للسهام)، ويشكل هذا الفعل قرينة سيميائية دالة على الفوز والنصر والعز للفرسان، والهزيمة والغلبة والذلة لغيرهم.

ويفتخر الأعشى برجال قومه فيعدد مناقبهم وأفعالهم، حيث يقول مخاطباً أبناء عمومته (بني عجل): (١)

٢٩. فَلْنَحْنُ عَقْلًا الْأَلْفَ عَنْكُمْ لِأَهْلِهِ وَتَحْنُ وَرَدْنَا بِالْغُبُوقِ الْمُعْجَلِ
٣٠. وَتَحْنُ رَدَدْنَا الْفَارَسِيِّنَ عَثْوَةً وَتَحْنُ كَسَرْنَا فِيهِمْ رُمْحَ عَبْدِ
ويظهر الضمير (نحن) قبل كل فعل حركي قام به قوم المتكلم ليبين حال الأنا المتضخمة لديهم فيما قدموه لأبناء العمومة!، وأول فعل حركي جسدي هو عقل الألف من الإبل (أي تأدية الدية عنهم)، أما الفعل الحركي الثاني فهو إيراد الغبوق بعجل وسرعة، أي الكرم الوافر السريع في المساء، أما الحركة الجسدية الثالثة فهي رد الأعداء الفرس بقوة وحزم، ويتصل بهذا الفعل الحركة الرابعة حيث قاموا بالفتك فيهم بالرماح العبدلية المنسوبة لعبد القيس، إن الأفعال الحركية للفرسان تشكل قرائن سيميائية دالة على العون والكرم والنجدة.

وتظهر الهيئة الجسدية في نطاق الحركة السيميائية في شعر الأعشى يفخر بقومه في قوله: (٢)

٢٥. الْوَاطِئِينَ عَلَى صُدُورِ نِعَالِهِمْ يَمَشُّونَ فِي الدَّفْنِيِّ وَالْأَبْرَادِ
إنها هيئة جسدية تشكل قرينة سيميائية دالة على التيه والخيلاء، يضاف إليهما حركة المشي مع زينة الثياب النفيسة.

(١) ديوان الأعشى: مصدر سابق، ق ٧٧، ص ٤٠٥. عقل القتيل: أدى دية لأهله. الألف: يقصد الألف من الإبل، الغبوق: الخمر التي تشرب في المساء، وهي كذلك اللبن الذي يحلب بالعشي.
(٢) المصدر نفسه، ق ١٦، ص ١٨١. الدفني والأبراد: من الثياب المخططة.

ويفخر الأعشى بقومه الفرسان الذين يقاتلون على الهيئات كافة راكبين أو راجلين، حيث يقول: (١)

٦٦. قالوا الرُّكُوبُ! فقلنا تلك عادتنا أو نزلون، فإنا معشر نزل
فركوب الخيل أو التمرجل عنها هيتان جسدتان تحيلان إلى تمكن الفرسان من القتال في
أي حال يطلبها أعداؤهم، فهم فرسان متمرسون مهرة بفنون القتال.

ويمدح الأعشى بني معاوية قوم (قيس بن معديكرب) ضمن مديحه له، حيث يقول: (٢)
٤٨. إذا ما هم جلسوا بالعشي فاخلأ عباد وأيدي هضم
حيث يظهرون في حال سلمهم بهيئة جليلة بهية، يحملون عقولا راجحة وأيدي فاضلة
بالعطاء، وتظهر الهيئة في جلوسهم وقت العشي ساكنين مطمئنين، يخالط ذلك رزانة ووقار.

ويعود الأعشى ليفخر بقومه في حملهم الأعباء الجليلة وإزالتهم للهموم الدفينة، حيث يقول: (٣)

٤. ثرى حامل الأثقال والدافع الشجا إذا غصة ضاقت بأمر صدورها
فحمل الثقل هيئة جسدية لقرينة تحيل إلى تحملهم الأعباء الكبيرة التي تنقل الكاهل، فقد
جاء بالأعباء بدلا من أي جسم مادي مشكلا بذلك علاقة شبه لأيقونة سيميائية، أما دفع الشجا
فيشكل أيقونة سيميائية ثانية تصور الحزن والهم وكأنهما جسم مادي يعتمد القوم إلى دفعه
وإزالته من النفوس بما يقدمونه من أفعال ثرصى المقابل وتزيل همه وشجا.

يظهر أن سيمياء حركة الرجال الفرسان وهيئتهم في شعر الأعشى تعتمد على الانزياحات
الأسلوبية المجازية التي تكشف المستوى الدلالي للعلامات السيميائية الجسدية، وهي الآتية:
ضربوا مقدمة الهامرز/ ثرنا/ أجروا عليها بالسهم/ عقلنا/ وردنا/ كسرنا/ الواطئين/ يمشون/
الركوب/ معشر نزل/ جلسوا بالعشي/ حامل الأثقال/ الدافع الشجا.

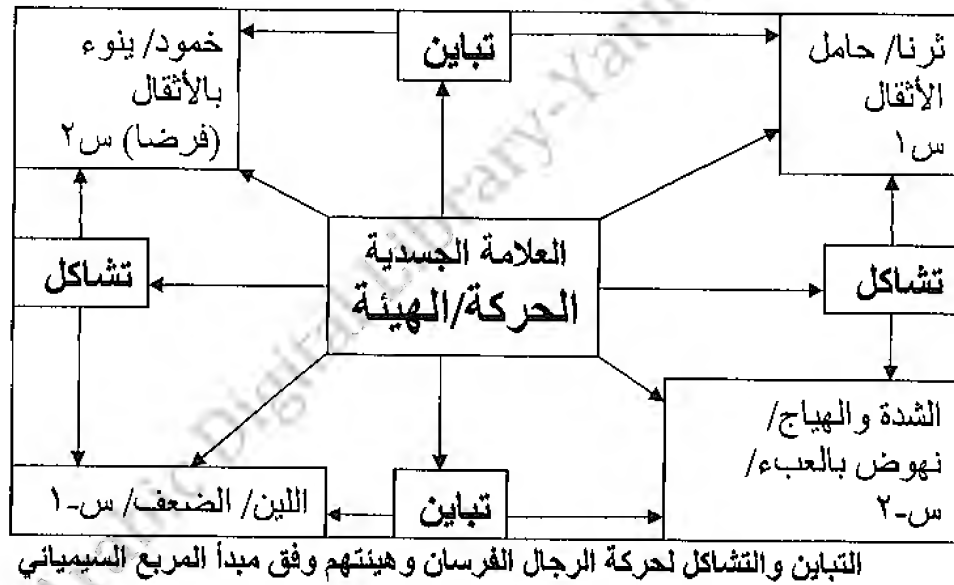
(١) ديوان الأعشى: مصدر سابق، ق ٦، ١١٣.

(٢) المصدر نفسه، ق ٤، ص ٩١.

(٣) المصدر نفسه، ق ٨٢، ص ٤٢١.

إن الانزياحات السابقة تعد ممثلات لسانية تشكل البنية الدلالية المجردة لحركة الرجال الفرسان وهيئتهم، والفرضية الاستكشافية المدارية الأولية للدلالة النصية، هي أن حركة الرجال الفرسان وهيئتهم علامتان سيميائيتان تدلان على الفاعلية والتفوق، والشدة والهباج، والنصر والعزة، والعون والكرم والنجدة، والته والخلاء، والرزانة والوقار، والمهارة والنهوض بالأعباء الجليلة.

ويمكن تعميق البؤر المنطقية الدلالية لحركة الرجال الفرسان وهيئتهم وفق نمطي التشاكل والتباين المستمدان من مربع غريماس، وذلك على النحو الآتي:



ثانياً: سيميائية الرأس واليد من جسد الرجال الفرسان

إن الرأس من جسد رجال القبيلة الفرسان رمز العزة والعظمة والقوة والجلال، أما اليد فهي مقاربة لما كانت عليه عند الرجل الممدوح، لكنها انتقلت — هنا — من إطار الفرد إلى إطار المجموع، لتشكل قرينة سيميائية ترتبط بالكرم والجود على الأغلب، بالإضافة إلى المهارة والحدق عندما تختص بيد الفارس؛ حامل السلاح، وعلى ذلك فإن أغلب ما ينطبق على الرجال الفرسان من علامات جسدية ودلالاتها ينطبق على الرجل الممدوح.

يقول الأعشى مفتخرا بفرسان دُهل يوم ذي قار: (١)

١٦. أَبَتْ أَعْنَاقُهُمْ عِزًّا قَمَاسًا يَغْطُونَ مَنْ غَشَمًا

امتنعت أعناق الفرسان عن الذلة والمهانة ولم ترض إلا بالعزة والشموخ، إنها قرينة سيميائية تحيل عن طريق المجاز المرسل بعلاقته الجزئية إلى عزهم وإيائهم وعدم انقيادهم لغيرهم.

ويمثل الرأس علامة تعرف به هوية صاحبه، ففي الرأس علامات متعددة كاللون أو طبيعة العينين والجيبة والأنف...، وهو ما استغله فرسان بني بكر للتعريف بأنفسهم، حيث يقول الأعشى: (٢)

١٣. لَمَّا التَقَيْنَا كَشَفْنَا عَنْ جَمَائِمِنَا لِيَعْلَمُوا أَنَّنَا بَكْرٌ قَيْنَصَرَفُوا

فالمجمعة من الرأس علامة جسدية تشكل قرينة على النسب، وبها يتبين العدو حال صاحبها من الشجاعة والقوة والفتك والفروسية؛ لأنها قرينة هؤلاء الفرسان من بني بكر، وبها عرفوا في أراضين المعارك المتعددة.

ويفخر الأعشى في موضع آخر بفرسان قبيلته المهرة في استخدام السلاح، حيث يقول: (٣)

٢٨. كَمْ فِيهِمْ مِنْ فَارِسٍ يَوْمَ الْوَعَى ثَقَفَ الْيَدَيْنِ يَهْلُ بِالْإِقْصَادِ

إذ نسب الحذق والمهارة إلى اليدين بوصفهما علامة جسدية يناط إليهما استخدام السلاح في المعركة، فباليدين يضرب بالسيف، ويرمى بالرمح، ويقذف بالسهم، ويقبض بهما على عنان الجواد...، فالفارسان ثقف اليدين قرينة سيميائية دالة على المهارة والقوة والفروسية.

ويمدح الأعشى بني معاوية (قوم قيس بن معديكرب) بالكرم والعطاء الوافر، وذلك في

قوله: (٤)

(١) ديوان الأعشى: مصدر سابق، ق ٥٦، ص ٣٥٣، أبت: من الإباء، وهو الامتناع والكبر. غشم: ظلم.

(٢) المصدر نفسه، ص ٦٢، ص ٣٦١.

(٣) المصدر نفسه، ق ١٦، ص ١٨١. ثقف: حاذق. هل الرجل: فرح وصاح. أقصد السهم إقصادا: أصاب فقتل.

(٤) المصدر نفسه، ق ٤، ص ٩١.

٤٨. إِذَا مَا هُمْ جَلَسُوا بِالْعَشِيِّ فَأَخْلَامُ عَادٍ وَأَيْدِي هُضُمٍ

فاليد الهضوم هي التي تجود بما لديها تلقيه ولا تبقيه^(١)، ومن ثم فهي قرينة الكرم، وزيادة في هذا العطاء جعلها بصيغة الجمع (أيدي)، وكأن اليد أصبحت معدة تهضم الطعام فلا يستقر فيها طويلا بل تلقيه، أي أن المال يجري في اليد سريعا ولا يستقر، فقد تحولت اليد إلى أيقونة سيميائية تشابه المعدة أو النهر الجاري بالماء حيث لا يستقر فيه، بل هو في تنقل وفيض دائمين.

ويفخر الأعشى بقومه في باب المقارنة بقوم الرجل المهجو شَيْبَان بن شِهَاب الجَحْذَرِي في

قوله: (٢)

٣١. لَا نَاقَ صِيٍّ حَسَبٍ وَلَا أَيْدٍ إِذَا مُسَدَّتْ قِصَارَةَ

فأيدي القوم ليست بناقصة في قوتها وجودها، بل هي أيد ذات مدد وإغاثة ونصرة بعيدة عن القصر والتقصير في ذلك، فاليد هنا قرينة سيميائية تؤثر على القوة والإغاثة والعطاء المرتبط بقوم المتكلم عن طريق المجاز المرسل في علاقته الجزئية؛ بذكر اليد من الجسد وإرادة الجسد كاملا، ولم يقصد المتكلم فاعلية الجزء أو حتى فاعلية الجسد كاملا في حالته المادية، بل المقصود ما يحيل إليه الجسد من وظيفة دالة في سياقها على معان إضافية تنفصل عن المادة (الجسد)، لتتعلق بالأخلاق والفضائل والقيم التي جلوت أهمها فيما سبق.

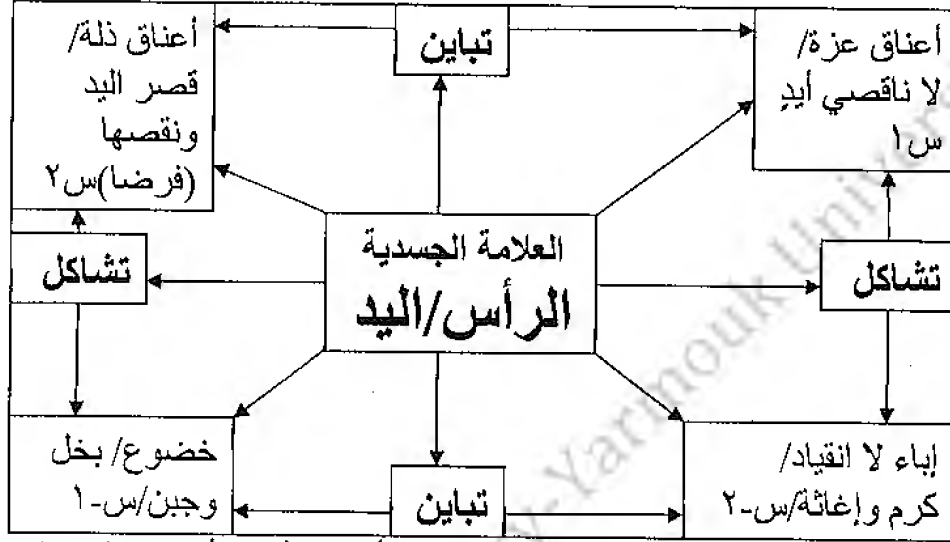
يظهر أن سيمياء رؤوس الرجال الفرسان وأيديهم في شعر الأعشى تعتمد على الانزياحات الأسلوبية المجازية التي تكشف المستوى الدلالي للعلامات السيميائية الجسدية، وهي الآتية: أعناقهم عزا/ كشفنا عن جماجمنا/ تقف اليدين/ أيدي هضم/ لا ناقصي أيدٍ.

إن الانزياحات السابقة تعد ممثلات لسانية تشكل البنية الدلالية المجردة لرؤوس الرجال الفرسان وأيديهم، والفرضية الاستكشافية المدارية الأولية للدلالة النصية، هي أن رؤوس الرجال الفرسان وأيديهم علامتان سيميائيتان تدلان على العزة والإباء وعدم الانقياد، وعلامة النسب المقترن بالشجاعة والقوة والفروسية والمهارة، والكرم الفياض الدائم والإغاثة والفضل.

(١) انظر: ابن منظور: لسان العرب، مادة، (هضم).

(٢) ديوان الأعشى: مصدر سابق، ق ٢٠، ص ٢٠٧.

ويمكن تعميق بعض البؤر المنطقية الدلالية لرؤوس الرجال الفرسان وأيديهم وفق نمطي التشاكل والتباين المستمدان من مربع غريماس، وذلك على النحو الآتي



التباين والتشاكل لرؤوس الرجال الفرسان وأيديهم وفق مبدأ المربع السيميائي

ثالثاً: سيميائية الحركة من جسد الرجال الندماء

ما يقصد بالرجل النديم: كل رجل شارك الذات المتكلمة في مجلس الخمرة خاصة، ويقع الرجال الندماء في ثلاثة أقسام: القسم الأول: رفقاء الشراب في مجلس الخمرة، القسم الثاني: ساقى الخمرة من الفتيان (خادم المجلس)، القسم الثالث: بائع الخمرة من التجار أصحاب الحوانيت. والملاحظ على مجالس الشراب واللهو أنها تعج بالحركة الجسدية والنشاط في دلالة على الحياة في هذه المجالس، فأول عناصر الحركة السيميائية نجدها في التذكير لمعاقرة الخمرة بحثاً من رفقاء الذات المتكلمة وتحريض إغوائي منهم، أما الحركة الثانية فهي استقبال بائع الخمرة لرجال الشراب في حانوته والعناية بهم وتهيئة المجلس لهم، ويتبع ذلك الحركة الرئيسية وهي حركة الغلام الساقى في المجلس، حيث يظهر مسرعاً نشيطاً يلبي نداء الرفقاء مع طواف مستمر على رجال المجلس...، فحركة الجسد للرجال الندماء مؤشر سيميائي يحيل إلى دلالات متعددة. وإدراك الذات المتكلمة هنا يتألف من إدراك حسي جمالي

متعد إلى موضوع الخمرة، وإدراك تبادلي يوطد العلاقة بين الذات وغيرها من الذات
(الندماء). (١)

إن رفقاء المتكلم رجال ذوو شرف وكرم، وقد حضر أحدهم ليلا إلى صوت النص
يستشير في أمر الخمرة فوافقه على ذلك بكرة مصطحبين إياها، حيث يقول الأعشى: (٢)
٩. أَنَا نِي يُؤَامِرُنِي فِي الشَّمْوِ لَ لَيْلًا فَقُلْتُ لَهُ غَادِيهَا
١٠. أَرَحْنَا نُبَاكِرُ جِدَّ الصَّبْوِ ح قَبْلَ النَّفْسِ وَحَسَادِيهَا
١١. فَقُمْنَا وَلَمَّا يَصِحْ دِيكُنَا إِلَى جَوْتِ عِنْدَ حَسَادِيهَا
فمجيء الرفيق طارقا في الليل يشكل حركية سيميائية تحيل إلى رغبة مسبقة لمعاقرة
الخمرة مع المتكلم والأنس به، ومن ثم تتحول الحركية من الطرق والمشاورة إلى التبكير
لشرب الخمرة صباحا عجلين قبل استيقاظ النفوس وإزعاجها لهم، فالحركية الثانية (التعجل في
التبكير) تمثل حركة جسدية تقرر شرب الخمرة ببداية يوم جديد (فجر جديد) يمثلان رمزا
سيميائيا دالا على (الحياة)، فتكون الخمرة والرفقاء بهذه الحركية الجسدية (المباكرة والغدو
والصباح) رمزا سيميائيا دالا على الحياة وطلب لذاتها. ويختتم صوت النص ذلك بحركية
(القيام) قبل صباح الديك في إشارة سيميائية على التبكير طلبا للخمرة، أي طلبا للحياة.

وقد يبادر الرفيق إلى طرق باب المتكلم صباحا لشرب الخمرة، أو أن يبادر المتكلم بالغدو
إليه، حيث يقول الأعشى: (٣)

٤٣. وَلَقَدْ أَغْدُو عَلَى نَدْمَانِيهَا وَعَدَا عَلَيْهَا عِنْدِي وَأَصْنَطِيحُ
نتوجه الحركية الجسدية دائما إلى الرفقاء الندماء في وقت الصباح، وهو وقت يحيل إلى
انطلاقة جديدة يضيف إليها صوت النص الخمرة تجديدا لمباهج الحياة وملذاتها ونسياننا
لهمومها وأهوالها...، إنها حركية جسدية ترنو إلى تطهير الجسد من الفكر والعقل...؛ ليغدو
جسدا خالصا دون معيقات، فالخمرة إحياء للجسد وبعث لطاقاته الغريزية، وتغطية للنفس
والروح الخبيثة، ولهذا يسعى المتكلم ورفقائه للتبكير إلى هذه الخمرة كي يتخلصوا من أدران

(١) انظر: فونتاني، (جاءك): سيمياء المرئي، مرجع سابق، ص ١٧.
(٢) ديوان الأعشى: مصدر سابق، ق ٨، ص ١١٩. الشمول: الخمر. أرحنا: أراح الرجل؛ رجعت إليه نفسه
بعد الإعياء. جد الصبح: الجد؛ العجلة، الصبح: خمر الصباح. جونة: خابية الخمر. حدادها: صاحبها الذي
يحد الناس؛ أي يذودهم عنها لنفاستها.
(٣) المصدر نفسه، ق ٣٦، ص ٢٩٣.

نفوسهم، وليرقوا بالجانب الجسدي البحث، فتخلصهم من الروح الخبيثة يشعرهم بنشوة جديدة يظنون أنهم سيحصلون أرواحا جديدة طاهرة، ولكن الأمر على الضد من ذلك، لقد فقدوا أرواحهم والعقول وتعلقوا بأجسادهم.

ويرجون لمطلوبهم هذا الاستمرارية بحركية جسدية تقوي قيمة الجسد لديهم، وذلك فسي الانطلاق مغرب الشمس إلى الجوّاري الغائيات، حيث يقول الأعشى: (١)

٢٢. ثُمَّ رَاحُوا مَغْرِبَ الشَّمْسِ إِلَى قُطْفِ الْمَشْيِ قَلِيلَاتِ الْحَزَنِ

يمثل الفضاء الزمني عندهم بحركتين جسديتين، الأولى: التبكير لشرب الخمرة، والثانية: الانطلاق إلى راحة الجسد مع الجوّاري، وكلتا الحركتين تعضد قيمة الجسد سيميائيا وترقى به، وتهدم قيمة الروح ومثلها وتدنو بها، ولهذا فالحركية الثانية تطلب الراحة والمرح والبعد عن الهم والحزن، لتكون (الخمرة والمرأة) مقصدا للرجال الندماء، تملأ الخمرة بصيوحها الفضاء الزمني (النهار)، وتملأ المرأة مغرب الشمس الفضاء الزمني (الليل)، والتردد ما بين العنصرين يعمق رمزية الحركة في دلالاتها على طلب الملذات الجسدية، ومن ثم تحقيق الوجود الجسدي دون الروحي للذات ورفقائها الذين يظنون أنهم حققوا (الحياة)، فالحركية الجسدية رمز سيميائي دال على (الحياة) من وجهة نظرهم.

ولذا استغل بائعو الخمرة وصانعوها هذا الجسد في بحثه عن النشوة واستثمروا ذلك بانتقائهم لثمارها وحبسها لتكون خمرا معتقة تجلب لهم الثراء؛ جراء هذا الولع والحرص الشديدين على الظفر بخمرة الحياة الدنيا، حيث يقول الأعشى: (٢)

١٩. تَخَيَّرَهَا أَخُو عَائِلَاتٍ شَهْرًا وَرَجَّى أَوْلَهَا عَامًا فَعَامًا

٢٠. يُؤْمَلُ أَنْ تُكُونَ لَهُ ثَرَاءً فَاعْلَقَ دُونَهَا وَعَلَا سِوَامَا

فالتخير لثمار الخمرة يمثل حركة جسدية تؤشر على جودة هذه الخمرة بوصفها عنصرا إغوائيا لأجساد شاربها، ووضع الخمرة بعد ذلك في مكان مغلق يشكل حركية قام بها بائع الخمرة حرصا عليها؛ لأنه يعرف قيمتها المادية بوصفها رمزا للحياة الدنيوية طالبا من ذلك ثراء يعرف أنه سيحصل عليه من الذين يقدسون أجسادهم ويعدونها وسيلة للارتقاء بهم،

(١) ديوان الأعشى: مصدر سابق، ق٧٨، ص٤٠٩.

(٢) المصدر نفسه، ق٢٩، ص٢٤٧.

وينسون أن الجسد المثالي طريق إلى الفضائل المثلى والأخلاق الفاضلة، و" أنه جسد بنوازع خيرة ورغبات فاضلة تتحقق في كل لحظة " (١).

وفي قصيدة أخرى، وبعد أن اتفق الرفقاء مع بائع الخمرة على ما يريد من ثمن بساھظ لها، عمد صاحب الحانوت إلى تهيئة المجلس لشاربيها، وذلك في قول الأعشى: (٢)
١٦. اضْبَاءَ مِظْلَتُسَهُ بِالسَّرَا ج وَاللَّيْلُ عَامِرٌ جُذْدَاهَا
إن الفعل الحركي (إضاءة الخباء) بداية لنور يضيء في عتمة الليل، يوازي ضياء الصباح ونشوة الأجساد، فهو علامة سيميائية على إزالة ظلام الليل بهوموم واسوداده، وطريق إلى الحصول على نور الخمرة وضياؤها الشمسي.

وبعد ذلك يقوم بائع الخمرة بدور الغلام الساقى، حيث يقول الأعشى: (٣)
١٨. فقام فـصـبٌ لنا فـهـوَةٌ ثـسـكُنَّا بـعـدَ إرْعَادِهَا
فالفاء العاطفة على الفعل الحركي في الجملة الفعلية السابقة (أضاء) دالة على التعقيب مع الترتيب في سرعة (أضاء/ فقام/ فصب)، فهي حركية جسدية سريعة عمد إليها بائع الخمرة بعد أن حصل على ما يريد من ثمن لها، إنها فعل حركي لرمز سيميائي دال على بلوغ الغاية المرجوة، فهي منتهى ما يطلبه الندماء في حركيتهم السيميائية، فالاستيقاظ يليه إتيان الندماء والتجمع حولهم، ومن ثم التكبير لشرب الخمرة والالتقاء ببائعها ومساومته ثمنها، وأخيرا الوصول إلى سكب الخمرة في كؤوسها؛ لتحقيق الغاية من الحركية الجسدية، وهي النشوة في إرعادها للجسد وتسكينها له، فهذه الحركية الجسدية الجسد نفسه، إنه يسعى لإرضاء ذاته الجسدية.

ويظهر الغلام الساقى بتطوافه على الندماء ذهابا وإيابا يحمل إبريق الخمرة وقد خضبت كفاه بلونها الأحمر، حيث يقول الأعشى: (٤)
٢١. فَجَسَّالٌ عَلَيْنَا يَاإِزْزِيقُ مَخَضْبُ كَفِّ بِفِرْصَادِهَا

(١) زيعور، (علي): اللاوعي الثقافي ولغة الجسد...، مرجع سابق، ص ٦٤.
(٢) ديوان الأعشى: مصدر سابق، ق ٨، ص ١٢١. مظلته: خباء. الجداد: الهدب الذي يبقى في أسفل النسيج.
(٣) المصدر نفسه، ق ٨، ص ١٢١.
(٤) المصدر نفسه، ق ٨، ص ١٢١.

فالحركية الجسدية قرينة سيميائية دالة على عناية صاحب الحانوت بالأضياف، فهو كلف بهم يأتي إليهم بالخمرة مرة بعد مرة، يجول عليهم بها كأنه بحركيته هذه يطوف حول معلم مقدس، بهذا يحق للقارئ أن يتحدث عن أبعاد دلالية أخرى هي "الأبعاد الثقافية المشكلة لمستوى دلالي" ثانٍ (١) إنه ارتباط وثيق ما بين الخمرة والأبعاد الدينية، فالخمرة علامة ثقافية نابعة من كيان المجتمع وقيمه وأساطيره ومعتقداته... وغيرها.

ويأتي الساقى بالخمرة الصافية الرقاقة كماء الغدير العذب الذي مزجت به ليقدمها للشرب في أحوالهم الجسدية قياما وقعودا، حيث يقول الأعشى: (٢)

١٧. اثَّابِيهَا السَّاقِي فَاسْنَدْ زَقَهُ إِلَى نُطْفَةٍ زَلَّتْ بِهَا رَصْفَاتُهَا

١٨. وَفَوْقًا قَلَمًا حَانَ مِثْلًا إِنْخَاةَ شَرِبْنَا فَعُودًا خَلَقْنَا رَكْبَاتُهَا

فحركية الساقى (الإتيان والإسناد) تمثل العناية والتعهد للشيء، أما حركية الندماء (وقوفًا/قعودًا) فهي قرينة سيميائية دالة على أن لا شيء يثبهم عن شرب الخمرة، إذ يطلبونها في أحوالهم كافة مرتحلين ومستقرين، وبفاعليتها تجعل من المرتحل المضطرب يميل إلى السكون والاستقرار، وتجعل من المستقر يميل إلى الارتياح والترف.

ويذكر الأعشى الساقى الذي يمزج الخمرة بالماء العذب الصافي ضمن وصفه للمتكلم مع المرأة الغانية، حيث يقول: (٣)

٢٢. يَصُبُّ لَهَا السَّاقِيَانِ الْمِزَا جَ مُنْتَصَفَ اللَّيْلِ مِنْ مَاءِ شَنْ

لقد اجتمعت ثلاثة رموز سيميائية دالة على رموز واحد، والعلامات الرمزية الثلاث هي (الخمرة، والمرأة، والماء)، تدل كل منها على (الحياة)، أما وقد سكب الساقيان مزاج الخمرة والماء للمرأة فقد اختلطت أمشاط المائية في امتزاجها بالخميرية ممازجة لمائية الجسد الأنثوي في دلالة كامنة دالة على (البعث والإحياء)، وخاصة أن الساقى قد تحول إلى (ساقيين) بما يعيدنا إلى مشهد الانبعاث الطللي المتمثل في حب الرفيقين على البكاء كما نجد ذلك عند امرئ القيس (قفا نبك) وغيره، وهنا نجد ساقيين تعميقا لعناصر الحياة وزيادة في فاعليتها

(١) بنكراد، (سعيد): السيميائيات، مفاهيمها وتطبيقاتها، مرجع سابق، ص ٢٧٢.

(٢) ديوان الأعشى: مصدر سابق، ق ١٠، ص ١٣٥. نطفة: غدير. الزق: قربة صغيرة يحمل فيها الخمر. الرصافات: الحجارة المترصفة بعضها إلى بعض.

(٣) المصدر نفسه، ق ٢، ص ٦٧. الشن: القربة الخلق التي نعم جلدها من كثرة الاستعمال، فذلك أطيب لمائها، لأن رائحة الجلد قد ذهبت، ولأنه أبرد للماء.

وتشاركيتها، يضاف إلى ذلك الحركة الجسدية المستمرة (يصب)، وكان المستكلم يطلب استمرارية للحياة وربما تخليدا لها، " فالجسد موئل للموارثيات خوفا منه على نفسه من الفناء، هو نفسه مولد رغبته بالخلود " (١)، وهو ما يتوافق مع شكواه في مقدمة القصيدة من عناء

الزمن على نفس الإنسان الذي يعلم أن نهايته هي الموت، حيث يقول الأعشى: (٢)

١. لَعَبْرُكَ مَا طَوَّلَ هَذَا الزَّمَنَ عَلَى الْمَرْءِ إِلَّا عَنَاءَ مُعْنٍ

٢. يَظِلُّ رَجِيئًا لِرَيْبِ الْمُنُونِ وَلِلْسَقَمِ فِي أَهْلِهِ وَالْحَزَنِ

ويثير ساقى الخمرة الجلبة والعمل والفاعلية في مجلسها، حيث يقول الأعشى يصف حال

الساقى وحركيته: (٣)

٤١. يَسْتَعْي بِهَا ذُو زَجَاجَاتٍ لَهُ نُطْفٌ مَقْلَصٌ اسْقَلَنَ السَّرِيَالَ مُعْتَمِلٌ

فالسعي: عدو دون شدة (٤)، فهو مشي سريع دون العدو، فحركية الساقى بين الرجال

الندماء وإليهم توافق فاعلية الخمرة في أجسادهم، إنه في عمل مستمر يخدم الندماء على نحو دائم سريع لا يفتر عن طلب شاربيها لها مهما بلغوا الكفاية منها.

وتغلب السرعة على حركية هذا الساقى في معظم أشعار الأعشى، إذ يصف مجالس

الشراب واللهو والمتعة...، حيث يقول على سبيل المثال: (٥)

٢٢. وَشَاو إِذَا شِئْنَا كَمِيشٌ بِمِسْعَرٍ وَصَهْبَاءُ مِزْبَادٍ إِذَا مَا تُصَفَّقُ

فالساقى يشوي للندماء اللحم ويسعرها على النار التي تعادل سرعته واشتعاله في اعتماله

المستمر الدائم؛ خدمة لجلساء هذا المجلس، فحركية الساقى السريعة مؤشر سيميائي على

فاعليته في خدمة الندماء وتحقيق كل ما يريدونه من الراحة والمتعة، حيث يقول الأعشى: (٦)

٣٧. وَقَدْ غَدَوْتُ إِلَى الْحَانُوتِ يَتْبَعُنِي شَاوٌ مِشَلٌّ شَلُولٌ شَلْشَلٌ شَلُولٌ

فحركية الغلام الساقى تتمثل في خفته وعمله السريع ونشاطه المفرط ليكون دائم الخدمة لا

يحوج سيده إلى طلب الشيء، بل يأتيه به قبل أوانه، ويظهر على المستوى الصوتي شيوخ

(١) زيعور، (علي): اللاوعي الثقافي ولغة الجسد...، مرجع سابق، ص ١٠١.

(٢) ديوان الأعشى: مصدر سابق، ق ٢، ص ٦٥.

(٣) المصدر نفسه، ق ٦، ص ١٠٩. النطف: جمع نطفة، وهي اللؤلؤة العظيمة. معتمل: يخدم ويعمل دائما.

(٤) انظر: ابن منظور: لسان العرب، مادة (سعى).

(٥) ديوان الأعشى: مصدر سابق، ق ٣٣، ص ٢٦٩. شاو: الذي يشوي اللحم. كميش: مسرع. المسعر

والمسعر: ما تسعر به النار؛ أي توقد.

(٦) المصدر نفسه، ق ٦، ص ١٠٩.

حرفي الشين واللام في صفات هذا الغلام مشكلا علامة سيميائية دالة على النفسي والانتشار بحيث يتضافر المستوى الصوتي بعلاماته الدالة مع المستوى المعجمي الدال على السرعة والإحاطة بأعمال الخدمة كافة بما يمثله الغلام من حركية وفاعلية ونشاط...

والساقى دوما سريع عجل في خدمة الندماء، حيث يقول الأعشى: (١)

٣٤. مِثْلُ نَكْثِي الْمِسْكِ ذَلِكَ رِيحُهَا صَبَّهَا السَّاقِي إِذَا قِيلَ نَوَحٌ
فصب الخمرة للندماء عملية حركية سريعة، وتوحي لنا اللفظة (نوح) بالإشارة والإيماء والإيحاء، وكان الساقى قد بلغ في سرعته الاستجابة فور مشاهدته إيماء جسدية من الندماء تدعوه إلى جلب الخمرة إليهم.

وتظهر حركية الغلام الساقى في مجلس أنس الرجل مع المرأة، حيث يجري عليهما الخمرة ويسقيهم إياها، إذ يقول الأعشى: (٢)

٣٤. وَتَظَلُّ تُجْرِي بَيْنَنَا وَمَقْدَمٌ يَسْقِي يَهَا
٣٥. هَزَجٌ عَلَيْهِ التَّوَمْتَا ن إِذَا نَشَاءُ عَدَا يَهَا
لقد تماهت الخمرة مع الماء في جريانه وتدفقه كالنهر، يضاف إلى ذلك حركية الغلام وجريانه أيضا في مجلس يجمع عناصر الالتقاء بين الرجل والمرأة، وتصل فاعلية النسوة الجسدية إلى منتهائها حيث السرعة في جلب الخمرة تلبية لنداء الجسدين، فالخمرة والمرأة والماء رموز سيميائية تشير إلى الحياة وملذاتها.

ويصير الساقى عبدا للخمرة يتسك إليها ويطوف حول ندمائها ويجول بها عليهم في خفة ونشاط وسرعة، حيث يقول الأعشى: (٣)

٦. يَطُوفُ يَهَا سَاقٍ عَلَيَا مَوْمٌ خَفِيفٌ ذَفِيفٌ مَا يَزَالُ مُقَدِّمًا
إن رشاقة الساقى وسرعته قرينة سيميائية تجاور فرحه وانبساطه لهذا الفعل، خاصة أنه فعل يحيل إلى الطواف والسعي والتلبية وكلها من لوازم التقديس للشيء، وتبدو الخمرة رمزا للحياة، وتصير علامة يطوف بها الساقى بحركته الجسدية ويسعى بها إلى شاربِيها، أيكون

(١) ديوان الأعشى: مصدر سابق، ق ٣٦، ص ٢٩١.

(٢) المصدر نفسه، ق ٣٩، ص ٣٠٥.

(٣) المصدر نفسه، ق ٥٥، ص ٣٤٣. ذفيف: مسرع. مقدم: قد شد على أنفه وفمه خرقة بيضاء.

الساقى خادما لمعبد يمثل الندماء زواره وتشكل الخمرُ شرابه المقدس؟ هذا ما يدعو إلى عد الخمرة وما يحيط بها رموزا سيميائية تحيل إلى دلالات عميقة ضمن سيرورة تدليلية مستمرة تحيل إلى مزيد من الأسئلة التي تفضي بدورها إلى أسئلة أخرى تنثال على المتلقي ضمن هذه السيرورة.

إن عملية السعي والطواف تلازم التكرار، فهي طقس جسدي يظهر في حركية الساقى، حيث يقول الأعشى: (١)

٢٤. وَذُو ثَمَوَيْنِ وَقَفَا فَرْزَةً يَغْلُ وَيُسْرَعُ تَكَرَّرَهَا

يملاً الساقى قارورة الخمر بشكل مستمر، ويسرع بقارورة ممثلة كل مرة يسعى بها إليهم، وبهذا تمثل حركيته رمزا سيميائيا دالا على الحياة والنهل منها ووهبها لغيره من الندماء كلما احتاجوا إليها ورغبوا فيها.

يبدو مما سبق من مقاطع شعرية أن المعجم الدلالي لحركية الرجال الندماء يستمد حقله الدلالية من الخمرية.

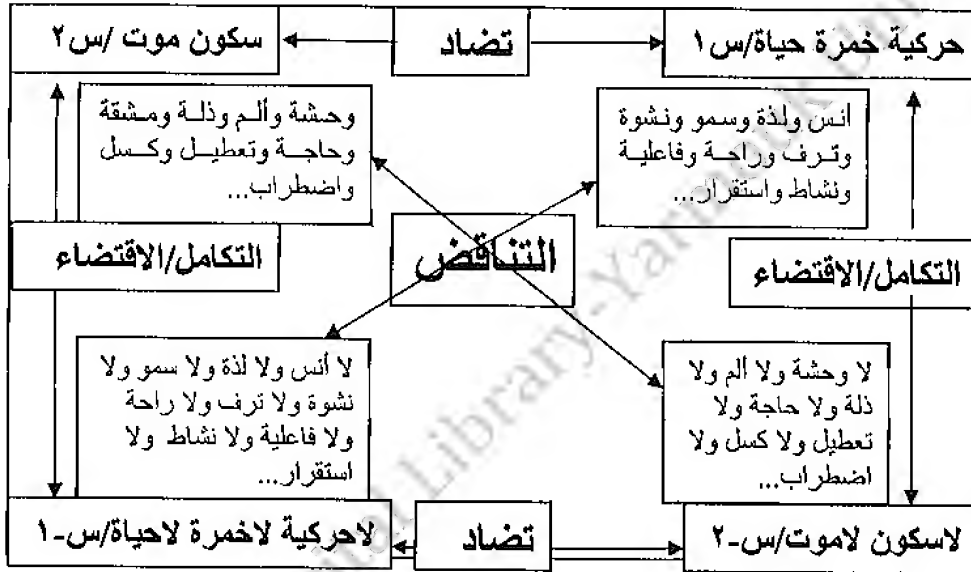
فمن الألفاظ والعبارات التي تقع ضمن الحقل الدلالي (للخمرية) مما يشتمل عليه المعجم السيميائي لحركية الرجال الندماء: أتاني يؤمرني في الشمول/ أرحنا نياكر جد الصبوح/ فقمنا إلى جونة/ أغدو على ندمانها/ غدا واصطبج/ راحوا/ تخيرها/ أغلق دونها/ أضياء مظلتها/ فقام فصب لنا قهوة/ فجال بإبريقه/ أتانا بها الساقى وقوفا/ شربنا قعودا/ يصب لها الساقيان/ يسعى بها ذو زجاجات/ كمش بمسعر/ غدوت إلى الحانوت/ يتبعني مثل شلول.../ صبها الساقى/ يسقي بها/ عدا بها/ يطوف بها ساق خفيف/ يعل/ يسرع تكرارها.

إن الحقل الدلالي السابق يعد ممثلا لسانيا يشكل البنية الدلالية المجردة لحركية الرجال الندماء، والفرضية الاستكشافية المدارية الأولية للدلالة النصية، هي أن حركية الرجال الندماء علامة سيميائية دالة على الأنس والحياة وطلب لذاتها، والسمو بمادية الجسد ووجوده، وتغييب الظلام وإحضار الضياء، وبلوغ الغاية المرجوة وتحقيق النشوة، وإرضاء الجسد

(١) ديوان الأعشى: مصدر سابق، ق ٦٤، ص ٣٦٩. القافزة والقافزة: إناء من آنية الشراب (معرب).

وتفديسه، والاستقرار والترف والسعي للخلود، والفاعلية والنشاط لتحقيق أقصى درجات الارتياح والمتعة والفرح والانبساط والحيوية.

ويمكن تعميق البؤر المنطقية الدلالية لحركية الرجال الندماء في مربع غريماس على النحو الآتي:



تمثيل مربع غريماس السيميائي لحركية الرجال الندماء

رابعاً: سيميائية اللون من جسد الرجال الندماء

يظهر اللون الأبيض وقد طغى على غيره من الألوان مقترنا برفقاء المجلس، حيث يشبههم الأعشى بالنجوم والسيف الصقيل اللامع...، أما اللون الأزرق فظهر مرتبطاً ببائع الخمرة ليكون قرينة دالة عليه، ونجد الخضاب الأحمر يختص بكف الساقى فيشيع البهجة والنشاط في عيون الندامى.

يصف الأعشى الرجال الرفقاء ببياض الوجه كأنهم فحول قروم أودعت للفحلة دون الركوب والتذليل، حيث يقول الأعشى: (١)

٥٠. وَتَدَامَى بِيَضُ الْوُجُوهِ كَانَ الْ— شَرَبَ مِنْهُمْ مَصَاعِبُ أَقْنَاقٍ

فبياض الوجه — هنا — علامة سيميائية تحيل إلى الكرم والشرف، يضاف إلى ذلك العزة والقوة بطريق الأيقونة السيميائية في تشبيههم بالفحول المصاعب المكرمة عند أهلها فلا تركب ولا يمسها الحبل، إنهم رجال كرماء ذوو شرف وعزة، أحرار لا يقيدهم عن مجالس الخمرة قيد أو مانع، وقد عرفناهم — بوصفنا متلقين للنص الشعري — معرفة "شكلانية (جشطلنية) للشخص في جسده ونفسه في كليته وبرمته ووحدته وأجمعيته"، (٢) فالعلامة الجسدية فضاء واسع يحيل إلى صفات نفسية ودلالات اجتماعية وثقافية...

ويظهر اللون الأبيض في النديم الكريم الذي ينفق ماله على رفقاءه ولا يمنعهم شئئاً، ولا يحتجب دونهم، حيث يقول الأعشى: (٣)

٨. وَأَبْيَضَ مُخْطِطٍ بِالْكَرَامِ م لَا يَتَغَطَّى لِإِنْفَادِهِمَا

أورد العلامة اللونية وهي صفة البياض وأراد الموصوف، فالأبيض قرينة سيميائية تحيل إلى الرجل الكريم الميمون، وما ظهور البياض إلا خلوصاً من العيوب، ودلالة على النقاء، ويحيل البياض كذلك إلى الشرف والسمو وعلو المنزلة.

(١) ديوان الأعشى: مصدر سابق، ق ٣٢، ص ٢٦٥. المصعب: الفحل الذي لا يركب ولا يمس لكرامته عند أصحابه. والفنيق: هو المصعب.

(٢) زيعور، (علي): اللاوعي الثقافي ولغة الجسد والتواصل غير اللفظي في الذات العربية...، مرجع سابق، ص ٨٠.

(٣) ديوان الأعشى: مصدر سابق، ق ٨، ص ١١٩.

وتظهر دلالة الرفعة والعلو جليلة في قول الأعشى مشبها نديمه في المجلس بالنجم في

السما: (١)

١٢. وَأَبْيَضَ كَالنَّجْمِ أَخْيُـهُ وَيَبِيـذَاءَ مَطَرِدٍ أَلْهَـا

فبالإضافة إلى قرينة الكرم واليمن نلاحظ الرفعة والشرف في الأيقونة السيميائية التي تجمع الرجل إلى النجم في نقاط اشتراك متعددة منها: الشبه اللوني (البياض)، والشبه في القدر والمنزلة (الرفعة والسمو والشرف)، والشبه في الاهتداء؛ فالنجم قرينة الهداية في ظلام الليل، وقد استمد الرجل هذه الدلالة في مواخاته لصوت النص، فهو رفيقه الملازم كما يلزم النجم سماء الليل.

وتتكرر أيقونة النجوم في تعلقها بوجوه الندماء، حيث يقول الأعشى: (٢)

٤٦. فِي شَبَابٍ كَمَصَابِيحِ الدُّجَى ظَاهِرُ النُّعْمَةِ فِيهِمْ وَالْفَرَحِ

فتشبيه الوجوه بالنجوم يشكل أيقونة سيميائية تجمع خصائص البشر والانشراح والتألو والبريق في دلالة على فتوتهم ووضاعتهم وابتعادهم عن الهموم والكدر، يضاف إلى ذلك سموهم ورفعتهم وفاعليتهم التي تزيل ظلام الليل، فيصيروا رموزا سيميائية دالة على الهداية.

وللعلامة اللونية فاعلية عندما ترتبط بالسيف الصقيل اللامع (ببياضه ومضائه)، حيث يقول

الأعشى: (٣)

٣٨. فِي فِئَةٍ كَسَيُوفِ الْهَيْدِ قَدْ عَلِمُوا أَنْ لَيْسَ يَدْفَعُ عَنْ ذِي الْحَيْلَةِ الْحَيْلُ

فالفتاء صفة دالة على الشباب، أو الكرم والسخاء، وقد تشكل الفتية في أيقونة سيميائية تربطهم بالسيف علاقة الشبه اللوني (الأبيض)، والشبه في المضاء والقوة.

ويظهر اللون الأزرق بوصفه علامة سيميائية ترتبط ببائع الخمرة، وذلك في قول

الأعشى: (٤)

(١) ديوان الأعشى: مصدر سابق، ق ٢١، ص ٢١٣.

(٢) المصدر نفسه، ق ٣٦، ص ٢٩٣.

(٣) المصدر نفسه، ق ٦، ص ١٠٩.

(٤) المصدر نفسه، ق ٨، ص ١١٩.

١٢. تَنَخَّلَهَا مِنْ بَغَارِ الْقِطَافِ أَزْيِرُقُ آمِنْ إِكْسَادِهَا

فالأزيرق صفة لونية تشكل انزياحا استبداليا كناية عن بائع الخمرة، وهذه العلامة اللونية تمثل قرينة سيميائية للرجل غير العربي؛ حيث شاع اللون الأزرق في عيون غير العرب، رغم وجوده عند بعض العرب، وبشيوع العلامة اللونية عرف الرجال غير العرب وأصبحت قرينة سيميائية تلازمهم.

والخضاب زينة في كف المرأة وهو علامة لونية في كف الغلام الساقى الملازم لإبريق الخمرة؛ ليثير البهجة والأنس في نفوس الندماء، حيث يقول الأعشى: (١)

٢١. فَجَالٍ عَلَيْنَا بِأَزْيِرِقِهِ مُخَضَّبُ كَفِّ بِفِرْصَادِهَا

فمُخَضَّبٌ صيغة صرفية دالة على المفعولية بوقوع الخضاب على الكف، وقد شكلت هذه الصيغة انزياحا استبداليا كناية عن موصوف وهو الغلام الساقى، وظهر اللون الأحمر (الخضاب الأحمر) بفعل ثمار التوت التي أنتجت الخمرة منه، إن اللون الأحمر مشابه للون الدم ويحيل إلى الفداء والتضحية في ارتباطه بدم المسيح، أي أن يصير اللون الأحمر بخضابه لكف الساقى رمزا سيميائيا دالا على التضحية والانبعاث، وخاصة أن هناك من الآراء ما تقول بنصرانية الأعشى وقد ظهرت إشارات ثقافية متعددة في شعره دالة على ذلك، وهذا ما سنجلوه بعلاماته الثقافية الملازمة للجسد في الفصل الثالث من هذه الدراسة إن شاء الله.

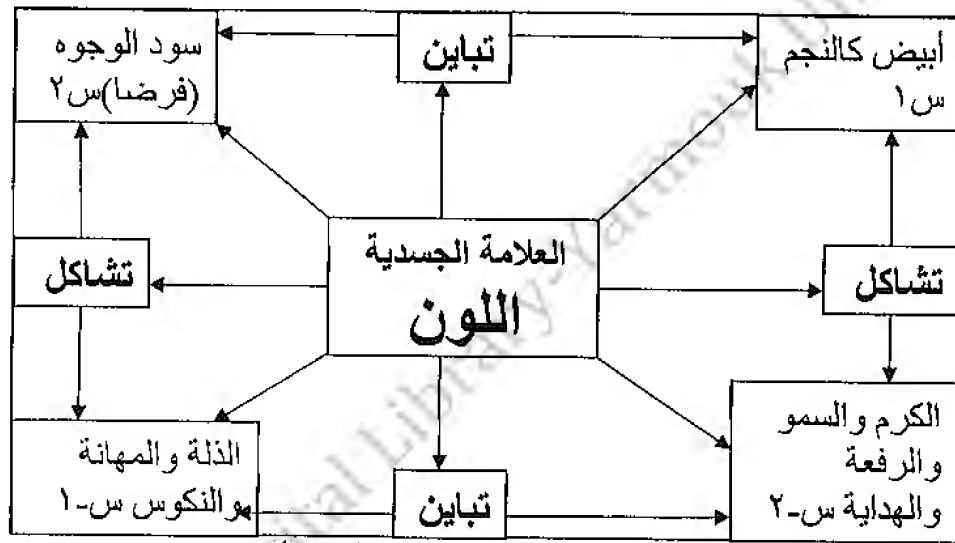
يبدو أن سيمياء لون الرجال الندماء في شعر الأعشى تعتمد على الانزياحات الأسلوبية المجازية التي تكشف المستوى الدلالي للعلامات السيميائية الجسدية، وهي الآتية: بيض الوجوه كالمصاعب/ أبيض/ أبيض كالنجم/ شباب كمصابيح الدجى/ فتية كسيوف الهند/ تنخلها أزيرق/ مخضب كف بفرصاها.

إن الانزياحات السابقة تعد ممثلات لسانية تشكل البنية الدلالية المجردة للون الرجال الندماء، والفرضية الاستكشافية المدارية الأولية للدلالة النصية، هي أن لون الرجال الندماء علامة سيميائية دالة على الكرم والسخاء، والشرف والعزة، والقوة والمضاء والتحرر من

(١) ديوان الأعشى: مصدر سابق، ق، ٨، ص ١٢١.

القيد، واليمن والنقاء، والسمو وعلو المنزلة، والرفعة والهداية، والوضاءة والفاعلية، وعلامة على العرق، والفداء والانبعاث، والبهجة والأنس، والبشر والانشراح.

ويمكن تعميق بعض البؤر المنطقية الدلالية للون الرجال الندماء وفق نمطي التشاكل والتباين المستمدان من مربع غريماس، وذلك على النحو الآتي:



التباين والتشاكل للون الرجال الندماء وفق مبدأ المربع السيميائي

الفصل الثالث

مُمَثَّلَاتُ الْجَسَدِ الثَّقَافِيَّةُ فِي شِعْرِ الْأَعَشَى الْكَبِيرِ:

* أولا: سيميائية اللباس

* ثانيا: سيميائية الحلّي

* ثالثا: سيميائية الأسلحة

* رابعا: سيميائية الآلات الموسيقية

* خامسا: سيميائية الأثاث

* سادسا: سيميائية الخمرة

* سابعا: سيميائية الطقوس الدينية والأسطورية.

يتكون هذا الفصل من مفردات اللباس والحلي والأسلحة والآلات الموسيقية والأثاث والخمرة والطقوس، وتمثل كلها ثقافة الإنسان الاقتصادية والحضارية والدينية... فهي علامات ثقافية رمزية اجتماعية مضمرة داخل الأنساق الجمالية، وهي علامات عرفية ثقافية تحمل معاني خاصة تؤدي وظائف متعددة، بحيث تتلازم العلامة الثقافية مع الجسد وتتضافر معه لتمثله، معبرة عن فضاءاته الزمانية والمكانية والاجتماعية/الثقافية... وغيرها.

فمراد هذا الفصل من الدراسة البحث عن دلالات العلامة الثقافية من لباس وحلي وأسلحة وآلات موسيقية وأثاث وخمرة وطقوس بوصفها ممثلات للجسد الإنساني، متلازمة معه في نطاق الدلالة المضمرة داخل البنية الاجتماعية والفكرية والاقتصادية للإنسان العربي قبل الإسلام، والولوج إلى العالم العميق ضمن السجل الثقافي للعلامة، سواء أكانت العلامة أيقونة أم قرينة أم رمزا، ولهذا يحق لهذه الدراسة الحديث عن لغة الأشياء وسننها المشفرة وفق قانون التواصل، متجاوزة الوظائف النفعية المباشرة للعلامة إلى الوظائف الثانوية الإيحائية، فالإنسان يعيش في عالم رمزي يتجاوز الأشياء في ذاتها إلى ما تحمل من مضامين ووظائف، والشعر بوصفه علامة ثقافية جمالية — في أن معنا — محور الدلالة ويكتفها في نطاق بنية جمالية؛ ليصير النص بمجمله علامة سيميائية؛ بما يحمله من دلالات غنية مبنية على شفرة الجسد الإنساني المرتبط بمجمل الثقافة المحددة لعلاقة هذا الجسد بممثلاته ومكوناته في عالم متنوع عاشه الإنسان العربي ضمن مجتمع ما قبل الإسلام، فديوان الأعشى "صورة لحياة العرب؛ لأوضاعهم ومعتقداتهم وعاداتهم وأحوالهم... لما كان يتحلى به الأعشى من ثقافته واسعة... فقد ثقف أحداث التاريخ... وكل ما تشتهر به البادية والمدينة" (١).

وعلى القارئ فهم طبيعة ذلك المجتمع وما تعارف عليه من دلالات كامنة في اللاوعي الفردي والجمعي، ويحاول ضبط السياقات الدلالية للعلامات، وتنظيمها داخل الشفرة الثقافية للنص الشعري، علّة يصل إلى فهم شمولي لبنية العلامات الجمالية الممثلة للإنسان جسدا وروحا.

(١) التونجي، (محمد): الأعشى شاعر المجون والخمرة، الشركة المتحدة للتوزيع، حلب — سوريا، ١٩٧٨م، ص ٤٥١.

أولاً: سيميائية اللباس في شعر الأعشى

يمثل اللباس بوصفه علامة سيميائية لونا وشكلا ونوعا... ثقافة الإنسان وبيئته، إذ يرتقي الإنسان به من الحيوانية (الطبيعية) للجسد مجردا من أي إضافة، ليكون إنسانا ضمن ثقافة وحضارة تعكسان فكرا ومجتمعاً وإيدولوجيا... إلخ، فاللباس خاصة ضمن الشعر يعد "علامة ثقافية..." (١) رمزية اجتماعية وفردية (٢) مضمرة داخل الأنساق الجمالية، ويضيف إلى الجسد الإنساني أبعاداً متعددة حسب السياق، حيث يتعارف المجتمع ويتفق على نوع معين من اللباس يُعرف به ويشكل بالنسبة إلى أفرادهِ دلالة كامنّة ينم عن ثقافته الاقتصادية والدينية والحضارية...؛ فإذا شوهد رجل في هذا الزمان يرتدي ثوبا يطاول جسده، ويضع فوق رأسه عمامة (شماغ/سُلك)، ويعلوه بالعقال الدائري، ويضيف إلى ذلك العباءة المطرزة الحديثة... وغيرها، فلا شك أنه يثير في المشاهد فكرة تحيل إلى أن هذا الرجل ينتمي إلى البيئة العربية أولاً، وهو — في السلم الاجتماعي — ذو منزلة كأن يكون وجيهاً أو شيخاً... وغيرها من الدلالات؛ وبهذا يشكل اللباس رمزا سيميائياً عرفياً اتفاقياً بين أفراد المجتمع؛ فما "هيئة الجسد وأوضاعه وحركاته وثوبه وحليهِ إلا تعابير مختلفة لمعان هي من معانيهِ الخاصة، ومن معاني المجتمع المنعكسة فيه". (٣)

أ. سيميائية لباس المرأة في شعر الأعشى

لباس المرأة وسيط مادي، وعلامة امتدادية حسية مضافة إلى الجسد. (٤) حيث تطالعنا المرأة في شعر الأعشى بأبهى صورها الجمالية، تجر الثياب الرقاق — كالحرير — مزينة بالرسومات، أو ترتدي الخمائل من اللباس، وتكتسي ببرد أو جلباب أو درع، يضاف إلى ذلك الوشاح المزين بالحلي، ونلاحظها وقد لبست الشيدارة أو السربال، تجمع إلى ذلك كله طيب الرائحة بشمولها لأردانها، بحيث يمثل اللباس علامة سيميائية ثقافية تجلو لنا المعالم الحضارية للمجتمع العربي قبل الإسلام فيما نستشفه من شعر الأعشى، وأثر الثقافات الأخرى في ذلك

(١) انظر: عز الدين، (حسن البناء): الشعرية والثقافة، ط ١، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء — المغرب، ٢٠٠٣م، مقدمة الكتاب لعبدالله الغدامي، ص ١١.

(٢) انظر: غيرو، (بيار)، السيمياء، ترجمة أنطوان أبو زيد، ط ١، منشورات عويدات، بيروت — لبنان، ١٩٨٤م، ص ٢٨.

(٣) ابن حنيرة، (صوفية السحيري): الجسد والمجتمع...، مرجع سابق، ص ٣٥٣.

(٤) انظر: غيرو، (بيار): السيمياء، مرجع سابق، ص ٢١-٢٢.

المجتمع. واللباس بوصفه زينة جسدية يمثل استراتيجية مظهرية تؤدي وظيفتين هما: التواصل الاجتماعي الثقافي، والوظيفة الثانية: الفتنة والغواية (١).

فالجسد مجرد يمثل علامة دالة غير مقصودة لذاتها المادي النفعي بل لما تؤديه من وظيفة وفاعلية داخل السياق، يضاف اللباس — إلى الجسد — بوصفه صناعة ثقافية ليكون علامة جديدة تتضافر مع الجسد وتفتن به وتلازمه وتمثل أحواله، فتشكل العلامتان (الجسد وممثلاته الثقافية) علامة واحدة متضافرة ذات دلالة ضمن السياق؛ " فالجسد المكسو بلباس يحكي عن جزئيات الحياة كلها؛ عن برامجها وأسئنها ونماذجها، يحكي قصة خياط ويحكي قصة حلاق وقصة عطار، عبر تفاصيل الموضة يوضع القارئ أمام معطيات تخبر عن زمن لباس ما يخبر عن فترة تاريخية، وعن فضاء يخبر عن أصل صاحبه...". (٢)

وعلى هذا سنتنقى الدراسة من اللباس ما هو متضافر مع الجسد فقط، وتستبعد اللباس في ارتباطه بأشياء أخرى، كأن يشبه الشاعر الصحراء بالبرد، فهذا لا يدخل ضمن هذه الدراسة، حيث يلتزم في الموضوعات جميعها من لباس وسلاح وخمرة... إلخ النظر في الجسد ولوازمه المضافة إليه وما تنتجه من دلالات، ولا يلتفت إلى هذه اللوازم عندما تكون منفكة عن الجسد ضمن السياق.

يمتدح المتكلم إياس بن قبيصة الطائي الذي يهب الجواري في أبهى زينتها الثيابية، والثياب بوصفها غطاء للجسد غير مقصودة هنا، بل المقصود ما يصطلح عليه المجتمع من أغراض دلالية حافة بالوظيفة النفعية للأشياء، وهي ما اقترح رولان بارت تسميتها بـ (الوظائف الأدلة)، (٣) يقول الأعشى: (٤)

٤٠. وَكُلُّ ذِمُّوْلٍ كَالْفَنِيْقِ وَقَيْتَةٍ تَجُرُّ إِلَى الْخَائُوْتِ بُرْذًا مُسْهَمًا

(١) انظر: الزاهي، (فريد): الجسد والصورة والمقدس في الإسلام، مرجع سابق، ص ٩٥-٩٦.

(٢) بنكراد، (سعيد): السيميائيات، مفاهيمها وتطبيقاتها، مرجع سابق، ص ٢١٥.

(٣) انظر: بارت، (رولان): مبادئ في علم الأدلة، ط ٢، ترجمة محمد البكري، دار الحوار، اللاذقية — سوريا، ١٩٨٧م، ص ٦٨-٦٩.

(٤) ديوان الأعشى: مصدر سابق، ق ٥٥، ص ٣٤٩. الذميل: السير اللين. الفنيق: الفحل المكرم الذي لا يمتحن بالركوب.

فالبرد^(١) الفاخر المخطط المزين برسوم السهام يمثل علامة سيميائية ثقافية تضاف إلى جسد القينة بحركتها السيميائية متوجهة إلى الحانوت، وبهذا شكل اللباس (البرد المسهم) علامة رمزية ثقافية دالة على صفة الجوّاري في المجتمع العربي قبل الإسلام، ويشكل جسد المرأة بلازمة البرد المسهم الذي يطول فيسحب على الأرض انزياحا استبداليا كناية لقرينة سيميائية دالة على الترف والبذخ والكبر والأنوثة، وهذه القرينة تدخل ضمن سياق العلامة الرمزية للباس وقد نقش بصور السهام، بحيث تصوير السهام أيقونة سيميائية دالة تحيل إلى إحياء بالفروسية والقوة، وكان المتكلم بهذه الأيقونة (السهام) يدل على فروسية الرجل الممدوح (إياس بن قبيصة) واهب الجوّاري، وعلى ذلك تجتمع دلالات الترف والأنوثة بنعومتها وليونتها مع دلالة الفروسية والقوة معا في العلامة السيميائية (اللباس/البرد المسهم) ليكون علامة رمزية دالة ضمن السياق النصي.

ويقول الأعشى في مدح مسروق بن وائل، وقد وهب القينات بثيابها المخمّلة^(٢) أو المريشة والمرجلة: (٣)

١٠. الوَاهِبُ الْقَيْنَاتِ كَالْـ غَزْلَانِ فِي عَقْدِ الْخَمَائِلِ
١١. يَرْكُضُنَ كُلَّ عَشِيَّةٍ غَضَبَ الْمُرَيْشِ وَالْمَرَّاجِلِ

فالثوب الخميل الشديد النسج وقد ارتدته القينة لتظهر وكأنها غزالة، فالخمائيل (الثياب ذات الوبر) تمثل علامة أيقونية تحيل إلى جلد الغزالة بوبر أملس على جلد شديد، فبالإضافة إلى شيوع هذه الأيقونة (تشبيه المرأة بالغزالة) يضيف إليها المتكلم الصناعة الثقافية (اللباس)؛ ليعمق هذا التشابه الأيقوني ويعززه، إنهن قينات لهو ورقص يرتدين البرود اليمنية (بلد الممدوح) وقد رسمت عليها أشكال الريش وصور الرجال، وهنا استحضار لأيقونتين سيميائيتين تعضدان رمزية هذا اللباس، ومن ثم رمزية هذه القينات، بحيث تصوير (أشكال الريش) علامة أيقونية رمزية دالة على الترف ونعومة العيش عند واهب هذه القينات، وتحمل علامة (صور الرجال على الثوب) أيقونة رمزية تحيل إلى ما يتمتع به الممدوح من قوة وعزة ومنعة، فالرجال من مستلزمات ذلك. واللباس ضمن سيرورة الفهم والتأويل يحمل معاني دالة

(١) البرد: ثوب فيه خطوط، وخص بعضهم به الوشي. انظر: الجبوري، (يحيى): الملابس العربية في الشعر الجاهلي، دار الغرب الإسلامي، بيروت - لبنان، ١٩٨٩م، ص ٧٩.

(٢) الخمل والخميل: هذب القطيفة ونحوها مما ينسج وتفضل له فضول... والخملة: ثوب مخمل من صوف كالنساء ونحوه وله خمل. انظر: الجبوري، (يحيى): الملابس العربية في الشعر الجاهلي، مرجع سابق، ص ١٢٥.

(٣) ديوان الأعشى: مصدر سابق، ق ٧٠، ص ٣٨٩.

ومشوقة في المستوى الموضوعي المضمر غير المباشر، أما في المستوى الظاهر المباشر فيظهر — فقط — صناعة اللباس وزينته برسومات الريش والرجال لا غير، وهو ما يمثل رصيد العلامة وسجلها الثقافي الواقعي، والقارئ لا يكتفي بالوقوف عند هذا المستوى، بل ينطلق إلى بيان تداعيات هذه العلامات وإحياءاتها السيميائية الدالة^(١)؛ لأن "الواقع بناء ثقافي نسبي القيمة والوجود والإدراك... والوجود الوحيد... اندراج ضمن سيرورات السيميوز التي لا تنتهي، والسيميوز إنتاج ثقافي للدلالات"^(٢).

يختم المتكلم حياته اللاهية العابثة بوصف النساء في ثياب الخز، وذلك في قول الأعشى:^(٣)
٤٤. وَالسَّاحِبَاتِ ذِيُولِ الْخَزِّ أَوْنَةٌ
وَالرَّافِلَاتِ عَلَى أَعْجَازِهَا الْعَجَلُ

إن جر القينات للثياب علامة ثقافية فارقة في شعر الأعشى، وتحيل هذه الحركية للشوب وانسحابه على الأرض إلى حركية السحاب في السماء، بدليل (الساحبات)، وحيث لا نجد السحابة إلا محملة بالمطر فهو إحياء بالخصب، وهذا ما أضافه صوت النص إلى هذه النساء بحيث نصير ذيول الخز المسحوبة علامة رمزية دالة على الخصوبة والإرواء، يعضد ذلك المائية في الأعجاز التي دلت عليها لفظة (العجل).

ونلاحظ ثنائية الظاهر والباطن في قول الأعشى يصف لباس المرأة:^(٤)
٢٠. تَرَى الْخَزَّ تَلْبَسُهُ ظَاهِرًا وَتُبْطِنُ مِنْ دُونِ ذَلِكَ الْحَرِيرَ
فلباس المرأة الظاهر هو رداء مكون من خيوط الحرير والصوف، ويطلق الخز — أيضا — على الحرير مجردا من أي إضافة، أما الباطن فهو الحرير (صريحا)، والمقصود بذلك انزياح كنائي لأيقونة دالة على نعومة الجلد وملاسته، فما معنى أن يورد الظاهر (خزا) والباطن (حريراً)؟! والخز هو الحرير نفسه كما قدمت، فهي إشارة لتشابه الحرير بنعومته مع الجلد وملاسته... ويمكن النظر إلى الظاهر (الخز) والباطن (الحرير) نظرة اجتماعية واقعية بوصفهما علامتين سيميائيتين تدلان على وصول المجتمع العربي قبل الإسلام إلى درجة من

(١) تتضمن السوسيو سيميائية دراسة الإحياءات الاجتماعية لسيميائيات غير لسانية (ثيائية، غذائية، حركية... إلخ. انظر: كوكي، (جان): السيميائية، مدرسة باريس، مرجع سابق، ص ١٦٥.

(٢) بنكراد، (سعيد): السيميائيات، مفاهيمها وتطبيقاتها، مرجع سابق، ص ٤٦.

(٣) ديوان الأعشى: مصدر سابق، ق ٦، ص ١٠٩.

(٤) المصدر نفسه، ق ١٢، ص ١٤٥.

التطور في الملبس؛ بحيث يخصص لباس لظاهر الجسد ولباس آخر لباطنه المخفي، فهما رمز سيميائي للترف والحضارة، بالإضافة إلى كون الخز والحريز قرينتين سيميائيتين تدلان على نعومة الجسد المقترن بهما وليونته...

وتبدو كذلك ثنائية الظاهر والباطن في لباس النساء الطاعنة، حيث يقول الأعشى: (١)
٤. خَاشِعَاتٍ يُظْهِرْنَ أَكْسِيَةَ الْخَزِّ — زُ وَبُطْنٌ دُونَهَا يَشْفُوقُ
إن اقتران رقيق الثياب بأجساد النساء الطاعنات الساكنات يمحور الخطاب الشعري حول اللباس ويظهره فوق الجسد ويسلط الضوء عليه، فتظهر ثنائية (الظاهر/الباطن) بشكل أعمق، فالظاهر أكسية خز تقتزن بنعومة الجسد ومن ثم صغر السن والحسن، والباطن شفوف تقتزن كذلك بالبيان والوضوح والنعومة يضاف إلى ذلك إحياء بنحافة الجسد وقد شفه الهم والحزن، وهو ما يتوافق مع رحيل هذه النساء عن ديارها مما أدى إلى نحول الأجساد، وقد ظهر اللباس علامة على ذلك ودليلاً.

ويتابع المتكلم حركية النساء الطاعنة وقد ارتدين الثياب الباغزية المصنوعة من الحرير، والثياب المصبوغة بالأرجوان الأحمر، وذلك في قول الأعشى: (٢)
٥. وَحَثْنُ الْجِمَالِ يَسْنُحْنَ بِالْبَا — غَزِ وَالْأَرْجُوانُ خَمَلُ الْقَطِيفِ
فالباغز بوصفه حريراً قرينة اللبونة والنعومة، والأرجوان قرينة لونية تخطف الأنظار إلى الجسد الشاب النضير، ويتشارك الأرجوان مع لون الدم الأحمر ليكون أيقونة سيميائية دالة على إحياء بالتضحية في سبيل الوصول إلى الحياة المبتغاة بعد أن حل الموت في الديار، فسبب ارتحال الطعائن عنها. فاللباس ليس مقصوداً لذاته في النص الشعري، بل لما يستدعيه من دلالات كامنة في لونه أو شكله...، وبما يثيره من وظائف غير مباشرة.

يعد الحرير من اللباس علامة سيميائية لازمة تقتزن في الأغلب بالنساء الناعمات من قينات وجوار، وذلك في قول الأعشى يمدح قيس بن معديكرب: (٣)
٥٢. هُوَ الْوَهِبُ الْمُسَمِّعَاتِ الشُّرُوفِ — بَ بَسِينِ الْحَرِيرِ وَبَيْنِ الْكَثْنِ

(١) ديوان الأعشى؛ مصدر سابق، ق ٦٣، ص ٣٦٣.

(٢) المصدر نفسه، ق ٦٣، ص ٣٦٣.

(٣) المصدر نفسه، ق ٢، ص ٧١.

فالحريير والكتان قرينة سيميائية يُستحضر بها الغائب، فهو حضور للشاهد (الحريير/الكتان) واستحضار للغائب المقترن به (النساء)، وقد أضفى اللباس بحضوره صفات النعومة والليونة المرتبطة بالجواني المغنيات، وتحيل هذه العلامة إلى رمز سيميائي دال على ترف الممدوح وعطائه.

ويستعير الأعشى مجدداً الطباء للنساء الطاعنات وقد ارتدين الثياب المخططة الملمعة والمجاسد المزعفرة، بحيث " يتحول الجسد والملابس إلى أيقونات من خلال المقاطع الوصفية التي تشكل كل منها صوراً تحيل إلى أبعاد نفسية واجتماعية وفكرية" (١) وذلك في قوله: (٢)
١٧. كَأَنَّ ظِلِّاءَ وَجَسْرَةَ مُشْرِفَاتٍ عَلَى نَهْنِ الْمَجَاسِدِ وَالْبُسْرُودِ
فلباس النساء من برود مخططة ومجاسد (٣) معصورة يمثل أيقونة سيميائية لونية توافق الطباء الملمعة المختلطة بالسواد والبياض، ويلون شعرها الأصفر، هذا أولاً، وتمثل المجاسد بعطرها وزينتها مؤشراً سيميائياً يحيل إلى الترف واليسار عند هذه النساء الطاعنات، فعادة ما تصبغ المجاسد بالعصفر أو الزعفران لتغدو بألوانها الصفرة والحمرة وقد لامست الجسد فتهبسه حسن الزينة ورائحة طيبة دالة على ترف هذه النساء بزینتها وعطرها، وتضيف البرود بوصفها ثوباً إضافياً زيادة في الترف والجمال واليسار...

وإذا كانت النساء المترفات الحرائر يرتدين البرود ظاهرة والشفوف والحريير والمجاسد باطنة فإن غيرهن من النساء الجواني يتفضلن في ملابسهن؛ فلا يرتدين سوى البرود ملاصقة للجسد دون غيرها، حيث يقول الأعشى: (٤)

٥. تُلَازِعُنِي إِذْ خَلَّتْ بُرْدُهَا مَقْضَلَةٌ غَيْرَ جَلْبَابِهَا

(١) ربابعة، (موسى سامح): آليات التأويل السيميائي، مرجع سابق، ص ١٥.

(٢) ديوان الأعشى: مصدر سابق، ق ٦٥، ص ٣٧٣.

(٣) المجسد: ما يلي الجسد من الثياب... والثوب المجسد، هو المشيع عصفا وزعفرانا... وكانوا يرتدون المجاسد مزعفرة لتطيب رائحتها، فهي لباس وعطر وزينة... والمجاسد: لباس النساء المترفات، ولذلك كثيرا ما يرد ذكر المجسد مقرونا بالبرود، دليل النعمة والترف واليسار. انظر: الجبوري، (يحيى): الملابس العربية في الشعر الجاهلي، مرجع سابق، ص ٢٩٢-٢٩٣.

(٤) ديوان الأعشى: مصدر سابق، ق ٢٢، ص ٢٢١.

يعكس اللباس الظاهر (البرود/الجلباب) (١) صورة المرأة البغي التي لا تتورع عن ستر جسدها باطنًا على الحقيقة والكنائية، فالظاهر — هنا — ستر والباطن عري، وقد دلت العلامة (مفضلة) على أنه لباس أعد للنوم، وليس المقصود به الجلباب الذي يغطي سائر الجسد ويستتره بحيث يكون واسعاً فضفاضاً لا يبين معالم الجسد، فاللباس في هذا السياق الشعري علامة سيميائية لقريضة دالة على العري والبغاء والتبذل...

وإذا جُمع الثوب إلى الثوب فإنه يسمى لفاقاً (٢)، وهذا ما أورده الأعشى يمدح قيس بن معديكرب بالمنعة والقوة التي يسبي بهما النساء المترفة: (٣)

٤١. قَيَّارُ رَبِّ نَاعِيَةٍ مِنْهُمْ تَشْدُ اللَّفَاقَ عَلَيْهَا إِزَارًا

فإنّزار المرأة بثوبين تلفق بينهما يمثل انزياحاً استبدالياً كناية لقريضة سيميائية دالة على عظم العجيزة وامتلاء الجسد، وهذا الموضوع غير المباشر للتعبير ويحيل إلى موضوع آخر دال على الترف والتكريم اللذين تتمتع بهما هذه النساء في أهلها وقد سبها الممدوح رغمًا عنهم، ويحمل مضمون (شد اللفاق والانتزار بثوبين) ملمحاً دالاً يشير إلى ما يعتري النساء من خشية على الشرف والعرض، فتعتمد إلى عقد ثوبين على الجسد وشدهما بقوة وإحكام.

ويمدح الأعشى الأسود بن المنذر وقد وهب الجواري بلباسها الحريري الملون، وذلك في قوله: (٤)

٤٧. وَالتَّبَايَا يَرْكُضْنَ الْخَسِيَّةَ الْإِضْنُ — رِيحَ وَالْشَّرْعِيَّ ذَا الْأَدْيَالِ

فكساء الإضرّيج؛ أي لباس الحريري المضرج بالأصفر والأحمر، والشرعي كذلك، وقد أضاف إليهما صوت النص طولا بحيث تسحب أذيال الثوب على الأرض ترفا وبذخا وحسنا، وقد اكتست أجساد الجواري بالحرير دلالة على النعومة والليونة، يضاف إلى ذلك اللونان (الأصفر والأحمر) فهما لوانان يجلبان الأنظار، ويتشاركهما يتحولان إلى علامة سيميائية تؤدي وظيفة داخل السياق النصي، بحيث يحمل اللون بريقا وبهجة يتوافقان مع مجلس القيان

(١) الجلّباب: القميص، والجلّباب: ثوب أوسع من الخمار دون الرداء تغطي به المرأة رأسها وصدرها، وقيل: هو ثوب واسع دون الملحفة تلبسه المرأة، وقيل: هو الملحفة. والجلّباب: الإزار يشتمل به فيجلل جميع الجسد. انظر: الجبوري، (يحيى): الملابس العربية في الشعر الجاهلي، مرجع سابق، ص ١٠٢-١٠٤.

(٢) انظر: المرجع نفسه، ص ٢٨٩.

(٣) ديوان الأعشى: مصدر سابق، ق ٥، ص ٩٩.

(٤) المصدر نفسه، ق ١، ص ٥٩.

برقصها زيادة في المتعة والترف واللهو وقد رفلت الأقمشة الحريرية على الأجساد وتحركت فازداد الجسد حسنا واستهواء للمتكلم.

ويستدعي إيراد الثوب الواسع في بعض السياقات قرينة دالة على ضخامة الجسد الذي يكتسي بهذا الثوب، وذلك في قول الأعشى: (١)

٨. يُلَوِّعُ بِهَا بُؤُصٌ إِذَا مَا تَقَضَّتْ تَوَعَّبَ عَرْضَ الشَّرْعِيِّ الْمُغِيلِ

فالشرعبي الواسع قرينة سيميائية دالة في نطاق الانزياح الكنائي الذي يحيل إلى ضخامة العجز، ومن ثم امتلاء الجسد الدال على الترف والنعمة عند صاحبة هذا الجسد في ملئه للرداء الواسع، وتشكل هذه المعاني غير المباشرة علامة رمزية دالة على الخصوبة، أي أن يصير الرداء الشرعبي رمزا لهذه الخصوبة وقرينة تجاورها.

وتجعل القينة في يد القميص فتوقا لئلا يصل الندامي إلى تحسس ملاسة الجسد ونعمومته، حيث يقول الأعشى: (٢)

٢٠. وَرَادِعَةٌ بِالمِسْكِ صَفْرَاءُ عُنْدَنَا لَجَسِّ النَّدَامَى فِي يَدِ الدَّرْعِ مَفْتَقُ

فالدرع مفتوق اليد علامة سيميائية دالة على اقتران (ثقافة اللباس الصناعية) (ثقافة الجسد الطبيعية)، بحيث يغدو اللباس قرينة دالة على الجسد المباح بشيوعه لمن أراحه وطلبه، ويحيل هذا المعنى إلى اتخاذ هذا الجسد - بلوازمه الثقافية - وسيلة للهو والعبث.

ويظهر تأثير الثقافة الفارسية في اتخاذ الشيدارة لباسا لجسد المرأة، وذلك في قول الأعشى: (٣)

٢٢. إِذَا لَيْسَتْ شَيْدَارَةٌ ثُمَّ أُبْرِقَتْ يَمِغْصَمِهَا وَالشَّمْسُ لَمَّا تَرَجَّلَ

فالشيدارة لباس رقيق دون كمين، تلقى المرأة في عنقها ويطلق عليه الإتب، فهو كالدرع لكنه دون كمين، وبهذا تظهر ذراعا المرأة مكشوفتان عند لبسه، فهو لباس يتخذ للبيت أو للمكوث في مكان ما كالمعابد، وقد ظهرت الذراعان من جسد المرأة لتوحيا لنا بمشهد مقدس،

(١) ديوان الأعشى: مصدر سابق، ق ٧٧، ص ٤٠١.

(٢) المصدر نفسه، ق ٣٣، ص ٢٦٩.

(٣) المصدر نفسه، ق ٧٧، ص ٤٠٥.

تبرق المرأة بمعصمها لتحل بنورها محل الشمس المقدسة، إن الشيدارة لباس يمثل علامة سيميائية ترمز إلى التقديس.

ويستذكر الأعشى المرأة صغيرة السن في ديارها المخصبة وقد أليست سربالاً (١) (قميصاً) في قوله: (٢)

١٠. عَهْدِي بِهَا فِي الْحَيِّ قَدْ سُرَيْلَتْ هَيْقَاءَ مِثْلَ الْمُهْرَةِ الضَّامِرِ
فبناء فعل السربال للمجهول (سُرَيْلَتْ) يحقق المفعولية ويزيل عن المرأة قصدية لبس السربال من تلقاء نفسها، ويمثل علامة سيميائية دالة على أن الفتاة قد بلغت مبلغ النساء، ولهذا دُرِعَ عليها السربال من قبل أهلها، فصيغة المبني للمجهول — في هذا السياق — تمثل قرينة سيميائية دالة على صغر السن، ويضاف إلى ذلك الخصر الدقيق الضامر تأكيداً لهذه الدلالة، وتتضافر الدالتان مع خصوبة الديار الكائنة، ليصير السربال مقترناً بجسد الفتاة علامة سيميائية ترمز إلى الخصوبة.

وينسب الأعشى طيب رائحة الجسد إلى الرداء، حيث يقول: (٣)
١٣. إِذَا تَقَوُّمُ يَضُونُكَ أَمْشُورَةٌ وَالزَّنْبَقُ الْوَرْدُ مِنْ أَرْدَانِهَا شَمْلُ
فرائحة نبات الزنبق الطيبة منسوبة إلى الثياب تشكل انزياحاً كئيباً لقرينة سيميائية مجاورة للجسد دالة على طيب رائحته، ومن ثم يغدو الجسد مرغوباً، فهو جسد حضاري يرتدي الملابس المزينة المعطرة الدالة على الترف والنعمة والبهجة...

وفي مثل هذا المعنى يقول الأعشى: (٤)
٣. يَلْعُوبُ طَيْسِبِ أَرْدَانُهَا رَخِصَةَ الْأَطْرَافِ كَالرَّثَمِ الْأَعْنِ
فالعطر من مستلزمات جلب الهوى إلى النفس المقابلة، ويتلازمه مع الثوب والجسد يمثل علامة سيميائية تحيل إلى الزينة والرائحة الطيبة والترف، وقد تحقق ذلك عن طريق الانزياح

(١) السربال: القميص... أو الدرع أو كل ما يلبس... وكلمة سربال عربية محض. انظر: الجبوري، (يحيى):
الملابس العربية في الشعر الجاهلي، مرجع سابق، ص ١٦٧-١٦٨.

(٢) ديوان الأعشى: مصدر سابق، ق ١٨، ص ١٨٩.

(٣) المصدر نفسه، ق ٦، ص ١٠٥.

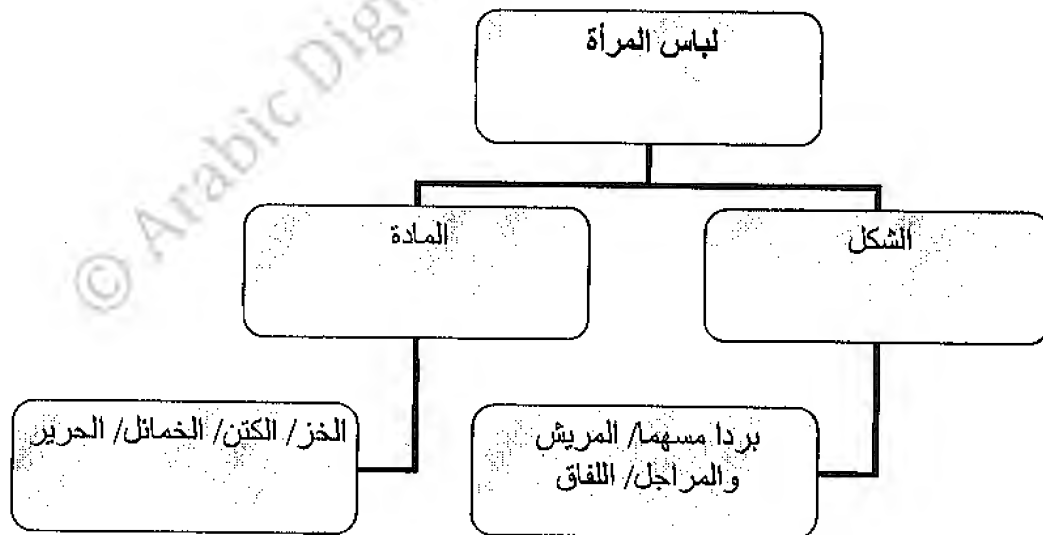
(٤) المصدر نفسه، ق ٧٨، ص ٤٠٧.

الاستبدالي بذكر طيب الأردن كناية لقرينة سيميائية مجاورة لطيب رائحة الجسد وتسرف صاحبه، وقد انتقلت الدلالة في ذهن المتلقي من اللباس إلى ما يجاوره بصورة تلقائية.

يبدو مما سبق من مقاطع شعرية أن المعجم الدلالي للباس المرأة يستمد حقوله الدلالية من الشكل، والمادة الخام.

فمن الألفاظ والعبارات التي تقع ضمن الحقل الدلالي (للشكل)، مما يشتمل عليه المعجم السيميائي للباس المرأة: بردا مسهما/ عصب المريش والمراجل/ الباغز/ الأرجوان/ المجاسد/ البرود/ بردها/ جلبابها/ اللفاق/ إزارا/ في يد الدرع مفتق/ شيدارة/ سربلت/ أردانها.

ومن الألفاظ والعبارات التي تقع ضمن الحقل الدلالي (للمادة الخام)، مما يشتمل عليه المعجم السيميائي للباس المرأة: الخز ظاهرا/ الحرير باطنا/ أكسية الخز ظاهرا/ تبطن بشفوف/ عقد الخمائل/ ذبول الخز/ الحرير/ الكتن/ أكسية الإضريح/ الشرعبي ذا الأذيال/ الشرعبي المغيل.



إن الحقلين الدلاليين السابقين يعدان ممثلين لسانيين ثقافيين يشكلان البنية الدلالية المجردة للباس المرأة، والفرضية الاستكشافية المدارية الأولية للدلالة النصية، هي أن لباس المرأة علامة سيميائية دالة على الثقافة والحضارة من ترف ويسار وتأنق، وليونة ونعومة عيش،

وعزة ومنعة، وخصوبة وتقديس وتضحية، وبغاء واستباحة، وحسن واستهواء، ولهو وعيث، ونعمة وبهجة.

ب. سيميائية لباس الرجل في شعر الأعشى

تظل العلامات الثقافية المتعلقة بلباس الرجل في شعر الأعشى أقل انتشاراً من العلامات المتعلقة بلباس المرأة، سواء من حيث الكم أم النوع...، ورغم ذلك فقد أورد الأعشى غير نوع من الأردية الذكورية في شعره كالدفني والأبراد والقميص والإزار والسربال والحبرات، ووصف حال الثياب من رقة أو بلى، يضاف إلى ذلك إيراد نوع القماش كالديباج، ويتفرد لباس الرجل بإيراد النعال وما تثيره من تداعيات ضمن السياق الشعري، فلباس الرجل في شعر الأعشى علامة سيميائية تحمل مضامين دلالية مضمرة في البنية الاجتماعية والاقتصادية والفكرية... للإنسان العربي قبل الإسلام. وما يحمله هذا الجسد من لوازم ثقافية وتقنيات إيمانية وإيحائية ووظيفية نفعية للأعضاء يمثل بوابات للولوج إلى العالم العميق للذات العربية داخل سجلها الثقافي/الاجتماعي^(١). ويحدد اللباس "الجنس والسن والانتماء الطبقي أو الاجتماعي والمهنة... والديانة وذوق الشخص... ويكون علامة تدل على العصر... والطقس والمكان..."^(٢).

يقول الأعشى في مدح سادة نجران من بني الحارث بن كعب وقد ارتدوا البرود وجروا أسافلها نهباً وعظمة: (٣)

٢٨. إِذَا الْحَبْرَاتُ تَلَوَّتْ بِهِمْ وَجَرُّوا أَسَافِلَ هُذَاهِبِهَا

فالحبرة: ضرب من برود اليمن منمر... وهي برود موشاة مخططة من أثمان البرود اليمنية...، وثياب الحبرة من الثياب الغالية الجيدة التي يلبسها الأغنياء والسادة، وكثيراً ما يوصف الرداء بالمحبر أي المزين^(٤). تُضاف إلى هذه البرود المحبرة أجساد عظاممة الخلقة بحيث تتلوى الثياب وتتموج فوق هذه الأجساد وقد انسحبت ذبولها المهذبة على الأرض نهباً

(١) انظر: بركراد، (سعيد): سمياتيات الصورة الإشهارية، الإشهار والتمثلات الثقافية، مرجع سابق، ص ٨٨.

(٢) جلال، (زياد): مدخل إلى السيميائية في المسرح ومقاربة سيميائية لنص ليالي الحصاد، ط ١، منشورات وزارة الثقافة - الأردن، ١٩٩٢م، ص ٨٩.

(٣) ديوان الأعشى: مصدر سابق، ق ٢٢، ص ٢٢٣.

(٤) انظر: الجبوري، (بحي): الملابس العربية قبل الإسلام، مرجع سابق، ص ٣٧-٣٩.

وكثيراً، فتتموج الحبرات وجرها يمثل علامة سيميائية تقترن بالغنى والسيادة والترف والعظمة، وتحيل هذه الدلالات ضمن سيرورة التدليل إلى رمزية هذا اللباس بوصفه علامة سيميائية دالة على الملك والرياسة، والجمال والهيبة، والجلال المقدس(١).

يبدو أن جر ذيول الثياب الموشاة ليس مقصوراً على النساء، بل نلاحظه — أيضاً — عند الرجال السادة كالملوك ورجال الدين ورموزه، بل يزدون في ثأنقهم على النساء وقد وشيت ثيابهم وزينت ونقشت بأفضل الخطوط والرسوم، وربما استحلوا الحرير فأضافوه إلى ثيابهم، أي أنهم بلغوا من زينة الثياب ما يفوق زينة النساء وتجلهن.

ولهذا يتشارك الرجال والنساء أنواعاً من اللباس المزين الموشى والمخطط...، حيث يقول الأعشى مفتخراً برجال قبيلته(٢):

٢٥. الوَاطِئِينَ عَلَى صُدُورِ نَعَالِهِمْ يَمْشُونَ فِي الدَّقْنِيِّ وَالْأَبْرَادِ
فالبرد: ثوب فيه خطوط ووشي ونقش، وهو لباس للمرأة وبعض من زينتها كما هو لباس للرجل وبعض من زينته(٣)، ويتشارك الدقني مع البرد في النقش والخطوط، فهما علامتان سيميائيتان تقتران بالسيادة والعظمة والملك، فإذا حضر الدقني والأبراد حضر في المقابل التيه والكبر والخيلاء...

وبذا لا يتورع الرجال عن الملابس الناعم الرقيق، حيث نجد الأعشى يصف الندامى في مجلس يغصُّ محرابه (أشرف مكان في المجلس) بهؤلاء الرجال، حيث يقول(٤):

٥٣. وَتَرَى مَجْلِسًا يَغْصُ بِهِ الْمَخْـ رَابُ كَالْأَسَدِ وَالْثِيَابُ رَقَاقُ
فرقة الثياب علامة تمثل انزياحاً استبدالياً كنائياً لقرينة سيميائية دالة على الترف والنعمة واليسار ونعمومة العيش...

(١) وخاصة أنها ثياب لسادة نجران موئل النصرانية وموطنها من الجزيرة العربية في العصر الجاهلي.

(٢) ديوان الأعشى: مصدر سابق، ق ١٦، ص ١٨١.

(٣) انظر: الجبوري، (يحيى): الملابس العربية في الشعر الجاهلي، مرجع سابق، ص ٨٣.

(٤) ديوان الأعشى: مصدر سابق، ق ٣٢، ص ٢٦٥.

ولا يكتفي الرؤساء بلبس ثوب واحد، بل يضيفون إليه ثوبا آخر؛ زيادة في التأنق والتترف، وخاصة إذا كان الثوبان من الديباج (الحرير)، حيث يقول الأعشى في مدح هودة بن علي الحنفي: (١)

٤٩. وَكُلُّ زَوْجٍ مِنَ الدِّيْبَاجِ يَلْبَسُهُ أَبُو قُدَّامَةَ مَحْبُوءًا بِذَلِكَ مَعَا

وبما أن ولاء هودة الحنفي للملك الفارسي فإنه — تبعاً لذلك — سيرتدي ملابسهم ويسير على نهجهم في الفكر والهيئة على السواء، فيلبس الديباج: وهي لفظة "معربة عن الفارسية" (٢) ويقصد بها الحرير، ولرقة ثوب الحرير يتلفق الرجل زوجاً منه، ليصير الديباج — بناءً على هذا — علامة ثقافية دالة على الترف ونعومة العيش الذي حباه إياه كسرى ملك الفرس.

ويظهر السربال بتقليصه إلى الأعلى كي لا يعيق حركة الغلام الساقى، وذلك في قول الأعشى: (٣)

٤١. يَسْعَى بِهَا ذُو زُجَاجَاتٍ لَهُ نُطْفٌ مَقْلَصٌ أَسْفَلَ السَّرْبَالِ مُعْتَمِلٌ

فتشمير السربال يدلل على طول هذا النوع من اللباس، ولهذا يعمد الغلام إلى رفع سرباله كي لا يعيق حركته واعتماله المستمر في مجلس الشراب وخدمة رواده.

وإذا كان رفع الثوب دليلاً على العمل فإن إرخاءه دليل الدعة والترف والنتية، وذلك في قول الأعشى: (٤)

١٤. يُعَاصِي الْعَوَازِلَ طَلْقُ الْبَيْدَيْنِ يُرَوِّي الْعُقَاةَ وَيُرْخِي الْإِزَارَ

والإزار: هو الملحفة التي يأتزر بها الرجال والنساء على السواء، (٥) وعادة ما تكون أزُر النساء طويلة كناية عن الترف والستر والعفاف، أما الرجال فأزُرهم موافقة لطول أجسادهم أو تقصر عنها، وإذا أرخى الرجل إزاره فهو كناية لقريئة سيمائية دالة على الخيلاء والكبر والبطر والترف والعظمة في النفس، وهو دليل على أن الرجل غير معتمل فلا يشد إزاره للعمل والشغل، وإرخاء الإزار يمثل هذه المعاني في الدلالة على التعطل والدعة والراحة، وخاصة إذا اجتمع إلى ذلك مجلس اللهو وندمائه.

(١) ديوان الأعشى: مصدر سابق، ق ١٢، ص ١٥٧.

(٢) الجبوري، (يحيى): الملابس العربية في الشعر الجاهلي، مرجع سابق، ص ٥٨.

(٣) ديوان الأعشى: مصدر سابق، ق ٦، ص ١٠٩.

(٤) المصدر نفسه، ق ٥، ص ٩٥.

(٥) انظر: الجبوري، (يحيى): الملابس العربية في الشعر الجاهلي، مرجع سابق، ص ٦٣-٦٩.

ويتشارك الجسد مع ثيابه في الدلالة على حال صاحبهما، وذلك في قول الأعشى حكاية على لسان قتيلة متوجهة بحديثها إلى ذات المتكلم: (١)

١٠. قَالَتْ قَتِيلَةُ مَا لِجِسْمِكَ سَائِيًا وَأَرَى ثِيَابَكَ بِالْيَتَامَى هُمًّا
فالثوب البالي موافق للخلق والقدم والابتلاء، فهو علامة سيميائية تقترن بالهلاك والموت، وما يعضد ذلك الصفة (همًّا) الموافقة للسكون والموت والقحط.... فهي ثياب مقطوعة متناثرة (٢) والثياب — هنا — علامة سيميائية تمثل انزياحاً كئيباً لقرينة دالة مجاورة لسوء الحال والاقتراب من الهلاك والذلة والصغار، وهو ما يتوافق مع حال الجسد الذي يسوء من رآه، وقد ظهرت الثياب البالية الهمد دليلاً على تلك الحال.

ويصف الأعشى حال ذاته وقد يلي لباسه ورثت هيئته، وذلك في قوله: (٣)
٢٤. لَمَّا رَأَيْتُ إِيَّاسَ فِي مَرْجَمَةٍ رَثَّ الشَّوَارَ قَلِيلَ الْمَالِ مُشْتَابًا
فرث الشوار قرينة سيميائية لسوء الحال وفساده من شدة الضنك والمنقلب في المسال، واختلاط الأمور والحاجات على النفس الإنسانية، ومن ثم تحيل هذه الهيئة الرثة في اللباس بوصفها إشارة لما يعتري الجسد من سوء، وما أصاب الذات من خصاصة وضيق وشدة...

ولكن الذات المتكلمة تفهم حدثان الزمان وما يعتري الإنسان فيه من تقلب الأحوال، حيث يقول الأعشى: (٤)

٣٤. إِمَّا تَرَيْنَا حَقَاةً لَا نَعَالُ لَنَا إِنَّا كَذَلِكَ مَا نَحْفَى وَنَتَّعِلُ
فهي حال مستمرة بين الحفا: (الضنك والشدة والحاجة) والانتعال: (القوة والتمكن والمنعة)، فالانتعال بوصفه لباساً للقدمين يمثل علامة سيميائية لقرينة دالة على الغنى وعدم الحاجة، فبحضور النعل يحضر ما يلزمه ويجاوره من معاني القوة والمنعة، وإذا غاب النعل حضر في المقابل الضنك والحاجة والضعف، وهي حال لا يابه لها المتكلم لعلمه بأحوال الزمان وتقلبه الدائم.

(١) ديوان الأعشى: مصدر سابق، ق ٣٤، ص ٢٧٧.

(٢) انظر: ابن منظور: لسان العرب، مادة (همد).

(٣) ديوان الأعشى: مصدر سابق، ق ٧٩، ص ٤١٣. الشوار: الهيئة الحسنه واللباس. منشاب: مختلط الأمر.

(٤) المصدر نفسه، ق ٦، ص ١٠٩.

وتظهر النعال علامة على الكبر والته والخيلاء، وذلك في قول الأعشى يفخر ببني

قومه: (١)

٢٥. الوَاطِنِينَ عَلَى صُدُورِ نَعَالِهِمْ يَمَشُّونَ فِي الدَّقْيِ وَالْأَبْرَادِ

يشكل صوت النص من أبناء عمومته مشهدا تصويريا يمثل صورة الرجال وقد رفعوا مؤخرة القدم عن الأرض واعتمدوا في سيرهم على مقدمتها (صدرها)؛ فازدادت أجسادهم طولاً، بحيث يمثل هذا المشهد قرينة سيميائية دالة على الكبر والته وتصنع العظمة.

وتصير النعال أيقونة سيميائية يستثمرها صوت النص في التدليل على رسوخ القدم في

الحروب وثباتها عند قيس بن معديكرب، وذلك في قول الأعشى: (٢)

٣٥. أَخُو الْحَرْبِ لَا ضَرْعَ وَاهِنٍ وَلَمْ يَنْسْتَعِلْ بِقِيَالِ خَنِمٍ

فسور النعل ثابتة مكينة غير مقطوعة، وهو تشبيه تمثيلي ضرب لمشابهته ثبات الممدوح في المعركة وتمكنه وخبرته فيها، ويمكن النظر إلى هذه العلامة (المثل) بوصفه قرينة سيميائية بطريق الانزياح الكنائي في دلالة على صفة الثبوت والرسوخ والتمكن، وهذا لا يمنع من النظر إلى العلامة بوصفها أيقونة مرة وقرينة مرة أخرى كما قدمت في ثنايا هذه الدراسة.

وعلى الضد من الرسوخ تُلحظ النعل وقد زلت كناية مقترنة بالعار وارتكاب الأخطاء،

حيث يقول الأعشى في قيس بن مسعود الذي مالا كسرى وسار معه في جيشه: (٣)

١٦. وَأَقْلَتْهُمْ قَيْسٌ فَقُلْتُ: لَعْلَهُ يَبْلُ لَيْنٌ كَانَتْ بِهِ النَّعْلُ زَلَّتْ

هرب قيس بن مسعود من بين أيدي الفرسان، فرغب المتكلم له النجاة لعله يفوق مما هو فيه من العار الذي ارتكبه حيث زلت به النعل، وهي مقولة تمثل قرينة سيميائية تجاوز المهانة والذلة والعار والخطأ، وتلازم صاحب هذه النعل الذي حاد عن الصواب، فالنعل بوصفه لباساً يحمل من المعاني المضمرة ما يشكل علامة سيميائية غنية وموحية. (٤)

(١) ديوان الأعشى: مصدر سابق، ق ١٦، ص ١٨١.

(٢) المصدر نفسه، ق ٤٠، ص ٨٩.

(٣) المصدر نفسه، ق ٤٠، ص ٣١١. وبل من مرضه وأبل: أفاق.

(٤) وفي قصيدة أخرى نجد المقولة نفسها وقد قدم لها بـ (وقال يعير قيس بن مسعود فراره يوم غبابة)

حيث يقول الأعشى: (ق ٤٧، ص ٣٢١)

١. يَلْمِزْنَ الْقَتْلَى إِنْ زَلَّتِ النَّعْلُ زَلَّةً وَهُنَّ عَلَى رِئْسِ الْمُتُونِ خَوَائِلُ

فإذا كان المقصود بهذه العبارة قيس بن مسعود فهو اعتذار واسترحام في ثوب ذم، وكان حال صوت النص قوله: عليكم أن تغفروا لقيس ما ارتكبه من خطأ فهي زلة للنعل أودت به إلى العار ويكفيه ما ناله...

يبدو مما سبق من مقاطع شعرية أن المعجم الدلالي لللباس الرجل يستمد حقوله الدلالية من الشكل.

فمن الألفاظ والعبارات التي تقع ضمن الحقل الدلالي (للشكل)، مما يشتمل عليه المعجم السيميائي لللباس الرجل: الحبرات/ الدفني/ الأبراد/ السربال/ الإزار/ الثياب رقصاق/ ثيابك باليات همدا/ رث الشوار/ نعال/ النعل.

إن الحقل الدلالي السابق يعد ممثلاً لسانيا ثقافيا يشكل البنية الدلالية المجردة لللباس الرجل، والفرضية الاستكشافية المدارية الأولية للدلالة النصية، هي أن لباس الرجل علامة سيميائية دالة على الثقافة والحضارة من سيادة وغنى، وترف ونعومة عيش، وعظمة وملاك، وجلال وتقديس، وتيه وكبر وخيلاء، ودعة وتعطل وبطر، وتصنع العظمة والهلاك، وسوء الحال وشدة الضنك، والضيق والحاجة والضعف، والعار والخطأ والمهانة، والقوة والمنعة، والرسوخ والثبات.

ثانيا: سيميائية الحلي في شعر الأعشى

لا تكون الحلي إلا من الأحجار الكريمة كالياقوت والزبرجد وما شابهها كاللؤلؤ، أو من المعادن النفيسة كالذهب والفضة، أما أشهر مواضع الحلي من الجسد فهي المعاصم والنحور والأجباد والرؤوس والأذنان وموضع الخلل في أسفل الساق...، ويزداد الجسد بالحلي بهاء وحسنا وإعجابا، وقد تعارف الإنسان ضمن مجتمعه على أشكال واللوان وأنواع متعددة من زينة الحلي، ولكل من الرجال والنساء في العصر الجاهلي حليته الخاص به وربما يتشارك في بعض منها، وقد اتفق المجتمع على غير نوع من الحلي لغير جزء من أجزاء الجسد الإنساني، فما يصلح لجزء لا يصلح للآخر.

فالحلي علامة سيميائية رمزية ضمن الأنساق الدلالية تعارف المجتمع عليها، بحيث تحيل إلى دلالات متعددة حسب السياق الذي " تتجلى وظيفته في رحاب السيميائيات التداولية؛ لأن

نشاط العلامة مرهون بطبيعة التلقي والاستعمال^(١)، وقد أورد الأعشى في شعره حركة الحلي وأصواتها، وأورد الآلي الثمينة وقد انتظمت في سلك خاص بها، يضاف إلى ذلك المعاصم المزينة بالأساور وقد فصلت بالدر والحجارة الكريمة، ونرى الجسد وقد اتشح بالحبل والمرصعة بالحلي والقلائد، ليصير وجود المرأة بمظهرها وزينتها "من أجل الآخر"^(٢) الرجل الذي لا ينسى الأعشى حليته كالتاج المزين والأكاليل المرصعة بالياقوت والذهب، ونجد الغلام الساقى وقد اتخذ في أذنيه ثومتين يُستدل بهما عليه. فالحلي في شعر الأعشى علامة ثقافية رمزية دالة تجمع إليها الزينة والإعجاب، وتشكل مؤشرا يقترن بالملك أو الغنى والترف، أو أن تكون دليلا على الحسن والبهاء وغيرها من الدلالات. وبهذا تساهم الأنساق الدلالية غير اللفظية — المتعلقة بالجسد الإنساني بفضائه الزماني والمكاني وحركاته وطقوسه وحواسه واقتصاده المؤسسي وأشياءه من لباس وحلي وموسيقى وأدوات... إلخ — في تطوير اللغة ونموها؛ بما توفره هذه الأنساق من ثقافة توجه اللغة وتغنيها وتؤطرها،^(٣) وفي الوقت نفسه "يصح الحديث عن (لغة الأشياء) التي تحقق نوعا من التواصل اللاواعي".^(٤)

إن صيغة الفعل الرباعي المضعف (فعلل) تمثل علامة سيميائية دالة على الحركة متلازمة مع الصوت عندما تتعلق هذه الصيغة بالحلي، وذلك في قول الأعشى يصف هريرة في مشيتها من بيت جاراتها: (ه)

٤. تَسْمَعُ لِلْحَلِيِّ وَسَوَاسَا إِذَا انْصَرَفَتْ كَمَا اسْتَعَانَ بِرِيحٍ عَشْرِقُ زَجَلْ

فصيغة التكرار للفعل (وسوس) تشكل حركية وارتجاجا مشابهة لحركية الحلي على جسد المرأة الموصوفة، أما صوت حرف السين فمصاقب لصوت الحلي ضمن هذه الحركية بعد أن أصدرت مجموعة الحلي صوتا دون تحديد حيزها المكاني من الجسد بما يفيد ذلك من عموم الحلي لسائر الجسد، وبذلك تمثل الصيغة الصرفية (وسوس) علامة أيقونية للحركة والصوت في آن معا، وتجتمع هذه الأيقونة مع تماثل آخر لتصير علامة أيقونية جديدة موافقة لزجل حب العشرق بصوته الرفيع العالي وقد حركته الريح عند مرورها به، وبهذه الصورة التمثيلية

(١) يوسف، (أحمد): الدلالات المفتوحة، مقارنة سيميائية في فلسفة العلامة، مرجع سابق، ص ١٠٩-١١٠.

(٢) الزاهي، (فريد): الجسد والصورة والمقدس في الإسلام، مرجع سابق، ص ٩٦.

(٣) انظر: مبارك، (حنون): دروس في السيميائيات، مرجع سابق، ص ٢٣، ص ٣٥.

(٤) المرجع نفسه، ص ٣٥.

(٥) ديوان الأعشى: مصدر سابق، ق ٦، ص ١٠٥. العشرق: شجيرة فيها حب صغار، إذا جفت فمست بها الريح تحرك الحب فيسمع له خشخشة على الحصى. الزجل: الصوت الرفيع العالي.

المركبة نتحصل على الآتي: يصير الجسد بفاعليته المثيرة لحركة الحلي ووسوسته موافقا للريح بفاعليتها المثيرة لحركة حب العشرق وصوته الزجل، لقد دلت الصورة على رمزية الجسد بوصفه ريحا ربما يجلب معه الخير والمطر والسحاب، وبصير الحلي علامة رمزية يتشارك مع الطبيعة الحية ويتضافر مع الجسد في حركيته وما ينتج عن ذلك من وسوسة وزجل يشيعان عناصر الحياة في ثنايا النص.

تتكرر صيغة الرباعي المضعف في علامتين متتابعتين يصف فيهما الأعشى ساقى المرأة وقد ترجرجتا من السمن، وذلك في قوله: (١)

٣. وَسَاقَانِ مَارَ اللَّخْمُ مَوْرًا عَلَيْهِمَا إِلَى مُنْتَهَى خَلْخَالِهَا الْمُتَصَلِّصِ
فالخلخال المتصلصل يمثل أيقونة حركية صوتية في أن معاً، وقد دلت الصيغتان (خلخل/صلصل) – بوصفهما علامتين سيميائيتين – على الرنين والصوت الرفيع العالي، ويتصافب صوتا الخاء والصاد مع الرنين والدندنة والصفير، فالحلي هنا علامة ثقافية رمزية داخل السياق تحيل إلى الزينة وتحقق الأنوثة وتدلل عليها بإيراد لوازمها العلامية.

ويستعير الأعشى الطبية إلى المرأة ليحليها بالقلائد وقد انتظمت في أسلاكها، وذلك في قوله: (٢)

١٤. وَكَانَ السُّمُوطُ عَقَفَهَا السَّلَ كُ بِعَظْفِي جِنْدَاءَ أَمْ غَزَالِ
يختار صيغة الجمع (سموط) الدالة على غير قلادة منظومة بالدر وقد عكفت كلها في السلك مضافة إلى امرأة جيداء العنق طويلته، بحيث تصير السموط وقد عكفت على جيد المرأة قرينة سيميائية دالة على الحسن وشدة التأنق، وقد أضافت الأيقونة بتشابه جيد المرأة مع جيد الطبية ملمحا مقدسا يجمع الغزالة والمرأة، ويحيل إلى إحياء بالأمومة والحنو والسكينة.

ولا يرضى منطوق النص لترايب المرأة إلا الفريد من الدر والجواهر النفيسة، حيث يقول الأعشى: (٣)

٨. أَضَاعَتْ أَخْوَرَ الْعَيْنَيْنِ طَقْلًا يَكْدُسُ فِي تَرَائِيهِ الْفَرِيدُ

(١) ديوان الأعشى: مصدر سابق، ق ٧٧، ص ٤٠١.

(٢) المصدر نفسه، ق ١، ص ٥٥.

(٣) المصدر نفسه، ق ٦٥، ص ٣٧١.

إن الفريد موافق لتفرد الشيء الذي لا يماثله شبيهه، فهو علامة سيميائية دالة على انتقاء أفضل الجواهر وأنفسها لتكون مكدسة متراكبة ومتجمعة على صدر المرأة في موضع القلادة منه، إن الحلي علامة دالة على وصول المرأة إلى أبهى صورة من الحسن والزينة، ومن ثم الإعجاب لغيرها، وجلب الهوى إلى النفوس، والأخذ بشغاف القلوب.

ويستحضر المتكلم العلامة الثقافية — بوصفها صناعة — إلى جيد الطيبة؛ المستعار منه بما يمثله من طبيعية، وذلك في قول الأعشى: (١)

١١. وَتَذَيَّانِ كَالرُّمَّانَتَيْنِ وَجَيِّدُهَا كَجَيِّدِ غَزَالٍ غَيْرَ أَنْ لَمْ يُعْطَلْ

فجيد الغزال أيقونة سيميائية دالة موافقة لجيد المرأة حسنا وطولا... ولكنه يفارق هذا الجيد في حليه، فقلوه: (غير أن لم يعطل) يمثل انزياحا كئيبا لقرينة سيميائية دالة على حضور الحلي إلى هذا الجيد وتلازمه معه بوصفه إضافة صناعية ثقافية تميزه وتزيده حسنا يفوق الحسن الطبيعي.

وتضيف المرأة من تلقاء نفسها إلى معصمها سوارا أو أكثر وقد تراكبت عليه شتى أنواع الحلي، بحيث تعرض نفسها للرؤية عبر مظهرها الجسدي لتصنع بذلك صورة لها تعدل في طبيعتها وتحاول التطابق مع توقعات هؤلاء وأولئك ومع المعايير الثقافية والمتطلبات الاجتماعية، وذلك في قول الأعشى: (٢)

٢١. إِذَا قَلَّدَتْ مَعْصَمًا يَارْقِي — مِنْ فَصْلٍ بِالْأُذُنِ فَصْلًا نَضِيرًا

٢٢. وَجَلَّ زَبْرَجْدَةٌ فَوْقَهُ وَيَافُوتَةٌ خَلَّتْ شَيْئًا نَكِيرًا

فسيرة الدلالة للحلي تسير على النحو الآتي: أولا: تقليد المعصم سوارين، ثانيا: تزيين هذين السوارين بالدر المنضد؛ ليزداد المعصم نضارة ونورانية بعد أن أحيط بالحسن والرونق والإثارة، ثالثا: يضاف إلى ذلك زبرجدة نفيسة تزيد المعصم جلالا وهيبته توافقان جلال التقديس ضمن السياق، يتبع ذلك ياقوتة فريدة بألوانها تزيد الذات دهشة وهوى، وأجد — هنا — أن حلي المعصم يشكل قرينة سيميائية لجلب الهوى واستهواء الذات والتأثير فيها، ليس صير

(١) ديوان الأعشى: مصدر سابق، ق ٧٧، ص ٤٠٣.

(٢) انظر: مارزانو، (ميشيلا): فلسفة الجسد، مرجع سابق، ص ٢٨.

(٣) ديوان الأعشى: مصدر سابق، ق ١٢، ص ١٤٥. الياقوت: الجبارة، وهو سوار عريض من حلي اليمانيين (فارسي معرب). فصل بالدر: رصع به. جل الشيء: عظم قدره. أمر نكير: شديد صعب.

السوار رمزا سيميائيا يحيط بعواطف الذات كما يحيط بالمعصم، ويسلب العقل ويشغف القلب ويستهويه، إنه رمز للسلطة أيا كانت بسيطرتها الكاملة.

وهذا ما يبدو في استغلال المرأة للسوار في معصمها للتأثير في قلب الذات مهما بلغ من الجلال والقوة والشدة، حيث يقول الأعشى: (١)

٢٣. وَأَلَوْتُ بِكَفٍّ فِي سِوَارٍ يَزِينُهَا بَنَانٌ كَهْدَابِ الدَّمَقْسِ الْمُقْتَلِ
٢٤. رَأَيْتُ الْكَرِيمَ ذَا الْجَلَالَةِ رَانِيَا وَقَدْ طَارَ قَلْبُ الْمُسْتَخَفِّ الْمُعْدَلِ

وتتكرر صورة المعصم بسواره في قول الأعشى: (٢)

١٣. وَأَرْتِكَ كَفًّا فِي الْخِصْمَا بِ مِغْصَمَا مِلْءِ الْجَبَارَةِ
فقلوه: (معصما ملء الجبارة) انزياح كنائي لقرينة مجاورة للسوار دالة على سمن المرأة، ومن ثم تحيل العلامة (السوار/الجبارة) إلى رمز سيميائي دال على الخصوبة.

ويتضافر الوشاحان بما يشتملان عليه من حلي اللؤلؤ والجواهر مع الحبلّة من القلائد، وذلك في قول الأعشى: (٣)

٥. يَنْتَهِي مِنْهَا الْوَشَّاحَانِ إِلَى حُبْلَةٍ وَهِيَ بِمَثْنٍ كَالرَّسَنِ
فالوشاحان علامة تقترن بزينة المرأة وزيادة استهوائها للذات المتكلمة، يضاف إلى ذلك مجموعة القلائد المنظومة من الجواهر النفيسة الفريدة ليشكلا معا استهواء فوق استهواء، والمبالغة في الزينة — هنا — لا تعد عيبا في الشعر والجسد عامة وجسد المرأة خاصة، فمهما أضافت المرأة إلى الجسد من الحلي، كحلي الصدر والمعصم والساق والجيد والوشاح... فإن ذلك لا ينقص من بهاء الجسد شيئا، بل يضيف إليه حسنا وعجبا وإعجابا، وقد استساغت الذائقة المجتمعية ذلك وتعارفت عليه بوصفه رمزا من رموز الحسن والجمال، لتصير الحلي هي التي تتكلم نيابة عن لسان المرأة، فتضفي عليها حيوية من نوع آخر.

(١) ديوان الأعشى: مصدر سابق، ق٧٧، ص٤٠٥. ألوت: لمعت وأشارت.

(٢) المصدر نفسه، ق٢٠، ص٢٠٣.

(٣) المصدر نفسه، ق٧٨، ص٤٠٧.

ولهذا يستسيغ المتكلم تحويل جسد المرأة كاملاً إلى سبيكة من الذهب لامعة، وذلك في قول

الأعشى: (١)

٢. إِذَا جُرِّدَتْ يَوْمًا حَسِبْتَ خَمِيصَةً عَلَيْهَا وَجَرِيالًا يُضِيءُ دَلَامِصًا

تحول الجسد إلى علامة أيقونية توافق الجريال (الذهب) اللامع بجامع الملاسة والصفق والبريق والاستهواء والقيمة المرتفعة، ونلمح إحياء بالتقديس حيث خصص للذهب الدال (يضيء) وهو من لوازم الشمس بلونها الذهبي اللامع، بحيث تحيل الأيقونة السابقة ضمن سرورية التدليل إلى أيقونة جديدة يوافق فيها الذهبُ الشمسَ في لونها وضوئها ولمعانها، ومن ثم تصوير المرأة رمزا سيميائيا للشمس المقدسة.

ويتشارك جسد الرجل مع جسد المرأة في حلية (الذهب)، ولكن بطراً على هذه الحلية شيء من التصدع، ومن ثم محاولة العودة إلى ما كان عليه من حال بمدارة هذا الجسد وملاحمة صدوعه، وذلك في قول الأعشى: (٢)

١٩. أَوْ إِنَاءِ النَّضَارِ لَاحِمَهُ الْقَيْنُ — مِنْ وَدَارَى صُدُوعُهُ بِالْكَتِيفِ

إن إناء النضار (الذهب) علامة أيقونية موافقة لحال الجسد وقد شاخ واحتاج إلى طبيب يداري أمراضه ويعالجها كما يداري الصانع صدوع الإناء ويلاحمها؛ كي يعود إلى ما كان عليه في سابق عهده، ونلاحظ رغم ذلك حضور الذهب مادة لهذا الإناء وهو حضور لفرجية الذات وتضخيم من القيمة والمنزلة لها، رغم ما تجده الذات في هذا الجسد من علامات الضعف وتوديع عناصر الشباب.

ويمثل التاج أبرز حلي الرجل، فهو علامة لقريئة مجاورة للملك ومرتبطة به، وتصير هذه القريئة رمزا سيميائيا تعارف عليه الناس دالا على الملك والرياسة، وهذا ما نجده في قول الأعشى يمدح هوذة بن علي الحنفي: (٣)

٤٨. لَهُ أَكَالِيلُ بِالْيَافَوْتِ زِيَّتُهَا صَوَّغَهَا لَا تَسْرَى عَيْنًا وَلَا طَبَعًا

(١) ديوان الأعشى: مصدر سابق، ق ١٩، ص ١٩٩. الخميصة: كساء أسود مربع بخطين، شبه به شعرها.

الجريال: الذهب، شبه به جسدها في ملاسته وبريقه. دلامص: لامع.

(٢) ديوان الأعشى: مصدر سابق، ق ٦٣، ص ٣٦٥. النضار: الذهب. القين: الحداد. صدوع: جمع صدع، وهو الشق. الكتيف: الضبة، وهي من أدوات الحدادة والصياغة.

(٣) المصدر نفسه، ق ١٣، ص ١٥٧.

والأكاليل عند العرب شبه العصاة مرصعة بالجواهر، وهي التيجان، (١) وقد أخذ العرب هذه الحلية الملكية من ملوك العجم كالفرس، ومن ثم تعد الأكاليل علامة مثاقفة ما بين العرب وغيرهم، وقد جعل صوت النص للرجل الممدوح أكاليل بصيغة الجمع وقد زينت باليساقوت الذي أجاد صناعه في صناعته وتجويده، وتوحي لنا الأكاليل بشيء من القداسة وخاصة أن الإكليل منزلة من منازل القمر وهي نجوم أربعة تحيط به (٢) ليصير رأس الممدوح قمراً تحيط به هذه المنازل أو الأنواء المطيرة، فيرتقي الإكليل إلى علامة سيمائية ترمز للقداسة والعبودية للملوك والسادة والأبطال الذين وصلوا إلى درجة عظيمة في نفوس الناس من حيث عطاؤهم وضرهم ونفعهم...

والتاج سبب يؤدي وجوده على رأس مسروق بن وائل إلى خشوع من حوله له، حيث يقول الأعشى: (٣)

٥. فَإِذَا رَأَوْهُ خَاشِعًا خَشَعُوا لِذِي تَاجٍ خَلِجٍ
فالتاج علامة سيمائية ترمز للملك المقدس، ويقترن بالمهابة، ويضفي على الجسد جلالة ورفعة...

ويستثمر المتكلم التاج في سياق ذم لكسرى الفرس، وذلك في قول الأعشى: (٤)

٣٨. فَأَقْعُدْ عَلَيْكَ التَّاجَ مُعْتَصِبًا بِهِ لَا تَطْلُبَنَّ سَوَامَنَا فَتَعْبُدَا
التاج — هنا — علامة سيمائية تقترن بالخمول والدعة، وبحيل إلى نوع من السخرية والتهكم من ملك الفرس الذي يحاول السيطرة على قوم المتكلم وسلبهم ما لديهم من سلطة ومقدرات وجودية.

أما الغلمان فحليهم الثومتان، ويقترن بها دون سواهم من الرجال والنساء، وقد اتخذ الغلام الساقية خاصة قرط الأذنين دليلاً عليه، وذلك في قول الأعشى: (٥)

٤١. يَسْنَعُ بِهَا ذُو زُجَاجَاتٍ لَهُ نُطْفٌ مُقْلَصٌ أَسْفَلَ السَّرْبَالِ مُعْتَمِلٌ

(١) انظر: ابن منظور: لسان العرب، مادة (كل).

(٢) انظر: ابن منظور: لسان العرب، مادة (كل).

(٣) ديوان الأعشى: مصدر سابق، ق ٧٠، ص ٣٨٩.

(٤) المصدر نفسه، ق ٣٤، ص ٣٨٣.

(٥) المصدر نفسه، ق ٦، ص ١٠٩.

فحلي الغلام الساقى لؤلؤتان ضخمتان صافيتا اللون تزيدانه حسنا وتقربانه بزينة هذه من منزلة النساء وحليهن واستهواءتهن، فإن يكون الغلام كاللؤلؤ المكنون شيء وأن يضع في أذنيه اللؤلؤ شيء آخر، وربما أخذ العرب هذه الثقافة عن غيرهم كالفرس، حيث لا يتورع فتيانهم وساداتهم عن حلية الأذن، وبهذا نستنتج أن أغلب الغلمان في مجالس الشراب من غير الأصول العربية.

حيث يصف الأعشى أبناء ملوك الأعاجم وقد اتخذوا الحلي من اللؤلؤ في الأذنين زينة لهم، وذلك في قوله: (١)

١٨. جَحَاجٍ وَيُؤْمَلِكُ غَطَارْفَةَ مِنْ الْأَعَاجِمِ فِي آذَانِهَا النُّطْفُ

فالنطف عند الأعاجم رمز سيميائي تعارفوا عليه واتفق مجتمعهم على عده زينة دون أن يمثل بالنسبة إليهم أي إهانة أو تقليل من الشأن أو الرجولة، فالنطف في نظر المجتمع الفارسي أن ذلك رمز للإمارة والسيادة والفروسية.

والنطفة رديفة للثومة بحيث يعلق الغلام في أذنيه ثومتين اثنتين، وكان الاسم مأخوذ من هذه الثنية، حيث يقول الأعشى: (٢)

٣٥. هَزَجٌ عَلَيْهِ التُّومَتَا نَ إِذَا نَشَاءُ عَدَا يَهَا

فالتومتان قرينة سيميائية مجاورة لأذني الغلام الساقى وملازمة لهما، بحيث تدلان — عند حضورهما في أذنيه — على مهنة هذا الغلام في خدمته لمجلس الشراب (٣).

ويؤكد الأعشى على شدة الترابط ما بين الحلي وشخص صاحبه، وذلك في قوله: (٤)

٢٤. وَذُو ثُومَتَيْنِ وَقَفَا فَرَةً يَغْلُ وَيُسْرَعُ تَكَرَّرَهَا

(١) ديوان الأعشى: مصدر سابق، ق ٦٢، ص ٣٦١. الجحجج والجحاج: السيد المسارع إلى المكارم، وكذلك الغطريف.

(٢) المصدر نفسه، ق ٣٩، ص ٣٠٥. هزج: ترنم وأنشد وطرب في صوته، والهزج كذلك: الخفة وسرعة رفع القوائم ووضعها.

(٣) ومن ذلك قول الأعشى: (ق ٥٥، ص ٣٤٣):
٦. يَطْشِقُهَا يَهَا سَاقِ عَلَيْنَا مَسُومٌ

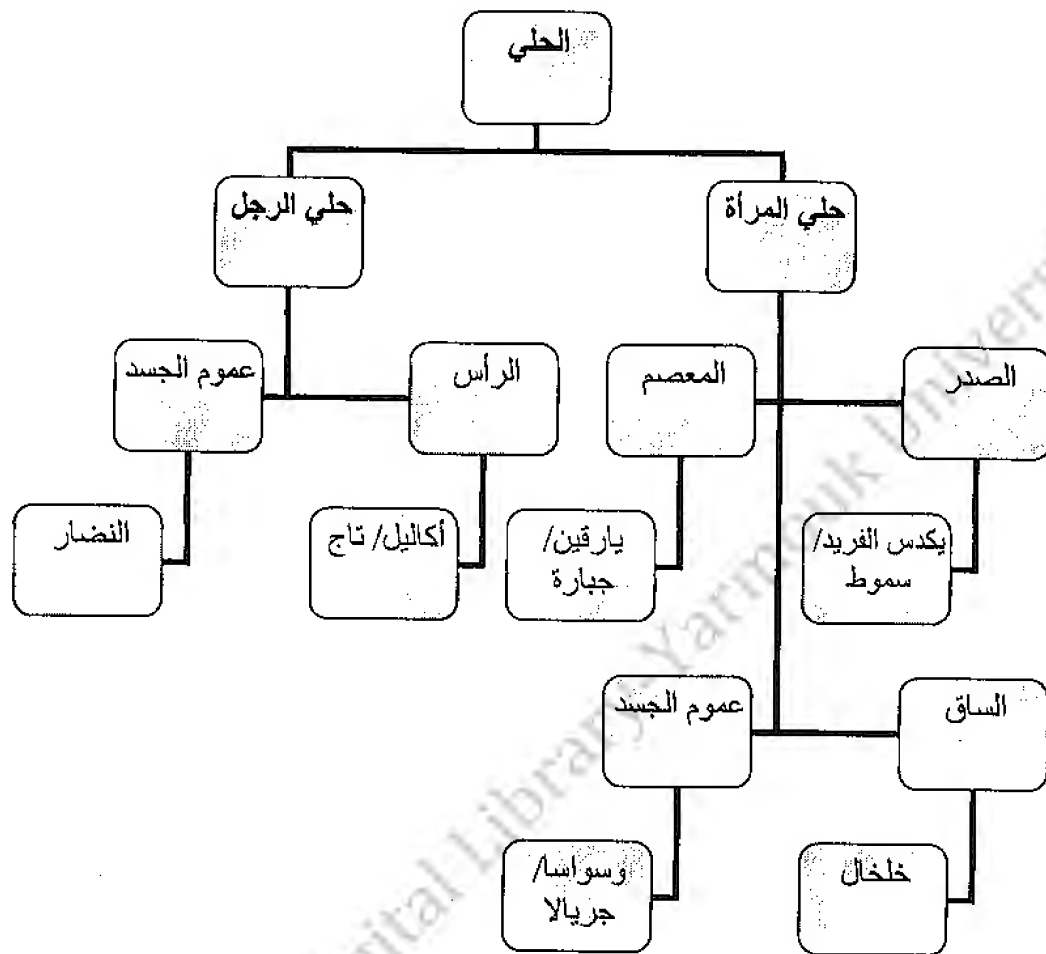
(٤) المصدر نفسه، ق ٦٤، ص ٣٦٩.

فتعبير (ذو تومتين) يمثل انزياحا استبداليا كناية عن موصوف وهو الغلام، وهذا ما يؤكد القول السابق، بحيث إذا حضرت التومتان حضر الغلام تلقائيا في مجلس الشراب، فهما قرينان سيميائيان لا ينفك بعضهما عن بعض.

يبدو مما سبق من مقاطع شعرية أن العلامة الثقافية (الحلي) تستمد وظيفتها الدلالية من الجسد الإنساني بحسب الجنس: المرأة/ الرجل.

فمن الألفاظ والعبارات التي تقع ضمن الحقل الدلالي (الحلي)، مما يشتمل عليه المعجم السيميائي لجسد المرأة: (الصدر): يكس في ترائبه الفريد/ السموط عكفها السلك/ جيد غزال لم يعطل. (المعصم): يارقين/ فصل بالدر/ زبرجدة/ ياقوتة/ سوار/ جبارة. (الساق): خلخالها المتصلصل. (عموم الجسد): وسواسا إذا انصرفت/ حيلة/ جريالا.

ومن الألفاظ والعبارات التي تقع ضمن الحقل الدلالي (الحلي)، مما يشتمل عليه المعجم السيميائي لجسد الرجل: (الرأس): أكاليل بالياقوت/ تاج جلال/ التاج/ نطف/ التومتان/ (عموم الجسد): النضار.



إن الحقلين الدلاليين السابقين يعدان ممثلين لسانيين ثقافيين يشكلان البنية الدلالية المجردة لحلي المرأة والرجل، والفرضية الاستكشافية المدارية الأولية للدلالة النصية، هي أن حلي المرأة والرجل علامة سيميائية دالة على الحياة والخصب، والأنوثة والحسن، والبهاء وشدة التألق، والأمومة والتقديس والجلال، وجلب الهوى إلى النفوس واستهوائها، والسلطة وشدة التأثير والقيمة المرتفعة، أو الملك والرياسة، والتقديس والبطولة، والمهابة والجلال، والإمارة والفروسية، والخدمة وتحديد العرق والوظيفة.

ثالثاً: سيميائية الأسلحة في شعر الأعشى

تتلازم الأسلحة بوصفها علامة صناعية ثقافية مع جسد الرجل بوصفه علامة طبيعية، بحيث تُصير الأسلحة أيقونة مكتملة تنوب عن هذا الجسد وتحل محله، أو تمثل قرينة سيميائية ترتبط بدلالات متعددة حسب السياق، إذ يمكن الكشف عن علامات دالة على الفحولة الحربية كالسيف أو الرمح أو الجواد... إلخ، فلهذه العلامات وظائف نفعية مباشرة أولية، وتُسعمل في سياق النص للدلالة على وظائف مضمرة ثانوية^(١)

وقد تمثلت الأسلحة في شعر الأعشى بالسيف والدرع والثرس والرمح والقوس وسهامها والفرس والجواد والخوذ اللامعة، وتكمن فاعلية الأسلحة كعلامة ثقافية في الشعر بملازمتها لجسد الفارس المحارب؛ بحيث يصير الرجل سيفاً صقيلاً، أو رمحاً صلباً مضطرباً، أو يتحول إلى جواد مكتمل القوة، ويأخذ من القوس رنينها ومن سهامها الحنين، ومن الدروع بياضها وشدة نسجها وجلدها... إلخ، فقد تماهت عدة الحرب مع أجساد الرجال مكونة دلالات مضمرة داخل الشفرة النصية وضمن سيرورة التدليل وإنشاء المعاني داخل ثقافة النص وسياقيه التواصلية والدلالية؛ "فعالم التواصل يقوم بترويج الوحدات الثقافية لا بترويج الأشياء، والإنسان لا يعيش في عالم الأشياء وإنما يعيش في عالم رمزي، فالأشياء لا قيمة لها في ذاتها وإنما قيمتها في المدلولات الثقافية التي يشحنها بها الإنسان"^(٢)

يقول الأعشى مختتماً قصيدته في مدح إياس بن قبيصة الطائي وقد امتزج مع السيف فأصبحا كأنهما شيء واحد لا يفرق بينهما:^(٣)

٣٧. كَصَدْرِ السَّيْفِ أَخْلَصَهُ صِبْقَالٌ إِذَا مَا هُزَّ مَشْهُوْراً حَسَامًا

لقد تداخل جسد الرجل الممدوح مع صورة السيف؛ بحيث يشتمل كل منهما على صفات متوافقة، فصدر السيف أعلاه، وهي مقدمة شفرته الماضية التي يُضرب بها، ومن ثم يمثل السيف علامة سيميائية أيقونية توافق الرجل الممدوح في رفعة وفاعليته وقد أصبح مركزاً في جزء ماضٍ من السيف، وهذا السيف صافٍ منمازٍ من غيره، يوافق حال الممدوح بعد أن

(١) انظر: إيكو، (أمبرتو): العلامة، تحليل المفهوم وتاريخه، مرجع سابق، ص ٧٢.

(٢) مبارك، (حنون): دروس في السيميائيات، مرجع سابق، ص ١٠١.

(٣) ديوان الأعشى: مصدر سابق، ق ٢٩، ص ٢٤٩. صدر الشيء: أعلاه ومقدمه. أخلصه: صفاه وميزه من غيره. الصقال: الجلاء. مشهوراً: مرفوعاً في اليد. حسام: سيف قاطع، من حسم الشيء أي قطعه.

تخلص من مرضه، فالتخليص: التنجية من كل منشعب، (١) وقد كان إياس بن قبيصة على ما يبدو سقيما مريضا في جسده، فلفظة (أخلصه) تمثل علامة أيقونية جديدة توافق النجاة لكلا الطرفين (السيف والممدوح)؛ فالسيف الفاعل هو الذي خلص في جلته، ولا يصير فاعلا إلا بالتحول إلى اللون الأبيض عند صقله بشحذ شفرته القاطعة، وهو ما يتوافق مجددا مع الممدوح الفاعل بكرمه ورفعته ومضائه في الأمور وقد خلص صافي اللون أبيضه.

وتمتد العلامة الأيقونية الرئيسة (السيف) في اهتزازه؛ أي في حركيته وحيويته وفاعليته الموافقة لفاعلية الرجل الممدوح، وقد استلّ من غمده بعد أن كانت حاله كامنة مخفية، فأصبحت حاله فاعلة وقد انتضاه فرفعه مشهورا؛ ليوافق حال الممدوح في رفعته وشرفه، يضاف إلى ذلك فاعلية الاستخدام بحاله الحاضرة القاطعة وما يتوافق فيه مع حال الممدوح في حسمه للأمور وعزمه الماضي فيها.

ويتماهي قيس بن معديكرب بكرمه وشجاعته مع السيف الأبيض، وذلك في قول الأعشى: (٢)

١٣. وَأَبْيَضَ كَالسَّيْفِ يُغْطِي الْجَزِيلَ يَجُودُ وَيَغْزُو إِذَا مَا عَدِمُ
فالسيف علامة أيقونية تجمع صفتي البياض والمضاء، أما البياض فعلمة لونية توافق كرم الممدوح وجوده وعطاءه الجزيل، أما المضاء فعلمة الفاعلية الموافقة لمنعة الممدوح وسطوته وفنكه، وبهذا يجمع الممدوح بفضل هذه الأيقنة كرما ومنعة كامينين في الفعلين المضارعين (يجود/ يغزو).

ويستثمر الأعشى السيوف بمضائها ورونقها وجلاتها وصقلها لتتعلق مع أجساد بني المنذر، وذلك في قوله: (٣)

١٤. وَيَبِي الْمُنْذِرِ الْأَشَاهِبُ بِالْحِي — رة يَمْشُونَ غَدوة كَالسُّيُوفِ

لقد جعل المتكلم حركية السير لبني المنذر غداة الفجر — وهو زمن انطلاق الرجال في الغزوات — موافقة للسيوف التي تمثل علامة أيقونية تستدعي إشراقة الوجوه وبياضها

(١) انظر: ابن منظور: لسان العرب، مادة (خلص).

(٢) ديوان الأعشى: مصدر سابق، ق ٤، ص ٨٥.

(٣) المصدر نفسه، ق ٦٣، ص ٣٦٥.

والمضاء في الأمر مع رونق ولمعان، فتحيل هذه الصفات المشتركة كلها إلى كرمهم وشجاعتهم وحسن الطلعة.

ولا تنقص القرينة السيميائية فاعلية عن الأيقونة في باب تمثيل الجسد بوصفه سلاحاً، وذلك ما نجده في قول الأعشى يمدح النعمان بن المنذر: (١)

١٤. طَوِيلُ نَجَادِ السَّيْفِ يَبْعَثُ هُمُهُ نِيَامَ الْقَطَا بِاللَّيْلِ فِي كُلِّ مَهْجَدٍ

فصفة الطول لنجاد السيف (حمائله) تمثل انزياحاً كنائياً لقرينة سيميائية دالة على طول جسد الرجل الممدوح، وتحيل هذه الدلالة الجسدية إلى رفعة الممدوح وعلو منزلته وشرفه، فالصفات الجسدية في الرجل ليست مقصودة لذاتها، بل لما توحى من صفات خلقية وفضائل ومكارم أخلاق.

وبتلازم السيف مع الدرع عند الفارس العزيز الكريم، وهو ما نجده في قول الأعشى يفخر ببني ذهل في يوم ذي قار: (٢)

٢٧. كَتَائِبُ مَنْ بَنَى ذَهْلَ عَزَاهَا الزَّعْفُ قَدْ نَظِمَا

فالكتائب (الرجال) تشكل مشهداً منسقاً منظماً من حيث انتظام الزحف (الدروع) فوق أجسادهم، فالدروع — هنا — قرينة سيميائية دالة على شدة انتظامهم وترتيبهم بحيث يغرس مراهم الهيبة والخوف في القلوب، فيجلبون العزة والكرامة لقومهم، وتشير الدروع إلى ما بلغته جيوش العرب في يوم ذي قار من جاهزية واستعداد لمواجهة الخصوم.

ويطلق على الدرع قميصاً؛ لأنها تغطي الجسد كالثوب، وذلك في قول الأعشى يمدح أحد أبناء آل جفنة من بلاد الشام: (٣)

١٣. كَحَيَّةٍ سَلَعٍ مِنَ الْقَاتِلَاتِ قَدْ الصَّرَامَةُ عَنْكَ الْقَمِيصَا

وقد حضرت صورة الأفعى القاتلة (الحية) بوصفها علامة أيقونية توافق عند تبديلها لثوبها حال الممدوح وقد انشقت الدروع عن جسده وتقطعت أكامها بسبب صرامته وحركيته في أرض المعركة، بحيث لا تحتل الدروع الواقية للجسد شدة هذا الرجل وقوته التي لا تثنين،

(١) ديوان الأعشى: مصدر سابق، ق ٢٨، ص ٢٣٩.

(٢) المصدر نفسه، ق ٥٦، ص ٣٥٣، درع زعف: واسعة محكمة.

(٣) المصدر نفسه، ق ٣١، ص ٢٥٧.

وبالإضافة إلى إحياء الحياة في لفظة (الحية) نلاحظ أن الحية لا تتجرد من ثوبها القديم إلا بعد أن تكتسي بثوب جديد يمثل حياة جديدة، وهو ما يتوافق مع جسد الممدوح في تخلصه من الدرع الواقية للجسد بعد أن أيقن أن جسده بحد ذاته أصبح درعا بصلابته يحميه من طعنات أعدائه.

ويصف الأعشى حال جنود الفرس وقد استعدوا ليوم ذي قار وهم في أتم جاهزيتهم، وقد أسبغوا عليهم الدروع الخفاف والخوذ البيض، وذلك في قول الأعشى: (١)

١٠. سَوَابِغُهُمْ بَيَضٌ خِفَافٌ وَفَوْقَهُمْ مِّنَ الْبَيْضِ أَمْثَالُ النُّجُومِ اسْتَقْلَّتْ

فالبيض السوابغ انزياح كنائي دال على الدروع التي شملت الجسد وغطته من أعلاه إلى أسفله بحيث تكون تامة وافية مع سعة، يضاف إلى ذلك الخفة فيها بحيث لا تعوق حركة الجسد أثناء القتال، ورغم هذه الجاهزية والعدة فقد رضح جنود كسرى يوم ذي قار وفروا هاربين.

وتكاملت الدروع البيض السابغة فوق الأجساد بأيقونة الخوذ البيض كذلك وقد ارتفعت فوق رؤوسهم مشابهة للنجوم في لمعانها وبريقها، بما يضيف إلى الرؤوس في هذا السياق حماية النجم ورعايته، فجنود الفرس يحرصون أشد الحرص على نفوسهم التي لم تمنعها من الخروج من الأجساد هذه العدة، إذ جاءت هذه الجاهزية بسبب الخوف الشديد على أجسادهم، ومعرفتهم بأن طعنات العرب واصله إلى هذه الأجساد لا محالة، ويعلمون بأن سيوفهم لا تقيهم الموت، فلعلمهم بتحصنهم هذا ينجون من حتفهم.

وترد دروع الفرس السوابغ وخوذهم البيض في موضعين من قصيدة أخرى يفخر صوت النص فيها بالنصر في يوم ذي قار، وذلك في قول الأعشى: (٢)

١٠. سَوَابِغٌ مُحْكَمٌ الْمَانِ يَشُدُّوا فَوْقَهَا الْحَزْمَا

فبالإضافة إلى أنها دروع شاملة لسائر الجسد وافية مكتملة، هي أيضا محكمة النسيج مركبة الحلقات بعضها فوق بعض، تضاف إليها الحزم مشدودة ومعقودة بإحكام؛ حرصا على الحياة.

(١) ديوان الأعشى: مصدر سابق، ق ٤٠، ص ٣١١.

(٢) المصدر نفسه، ق ٥٦، ص ٣٥١.

ولكن هذا الإحكام والحرص على ارتداء الدروع والخوذ الواقية من الطعن لم يمنع العرب من تحطيم الفرس وتثليم أجسادهم، وذلك في قول الأعشى: (١)

٢٤. بِضَرْبِهِمْ حَبِيْلَكَ الْبَيْتِ — ضَحَّيْ نَلْمُوا الْعَجَمَا

فالخوذ المحبوكة وثيقة النسيج تمثل انزياحا كنهائيا لقرينة دالة على الرؤوس، فبضربها تضرب الرؤوس وتحطم الجماجم، وقد اختلط الفارس بالفارس، رجال يواجهون رجالا، وسلاح يواجه سلاحا.

ويتماهى جسد إياس بن قبيصة الطائي مع الرمح وقد امتطى الفرس السريعة، وذلك في قول الأعشى: (٢)

٢٩. ثُبَارِي ظِلٌّ مَطْرِدٌ مُمِرٌّ إِذَا مَا هُزُّ أَرْعَشَ وَأَسْتَقَامَا

فالرمح كما السيف يمثل علامة أيقونية توافق الرجل الممدوح في صفاته الجسدية من حيث إنه مطرد ممر مستقيم صلب مفتول، وهي علامات تحيل إلى قوة الجسد وابتعاده عن الضعف والخنوع، إنه جسد بعيد عن اللبونة أو عدم الخبرة في الحياة، يضاف إلى ذلك سرعة هذا الرمح بدليل الارتعاش عند إطلاقه، فإذا انطلق الرمح بسرعة فإنه يهتز في حدود سرعة معينة، وعند تناقص سرعته في اقترابه من الوصول إلى هدفه فإنه يستقيم دون ارتعاش، وهذه الحركية الفاعلة توافق حال الممدوح في اهتزازة ونشاطه الفاعل في أرض المعركة، وما إيراد الاستقامة إلا تأكيدا على الشباب وسلامة الجسد من الأسقام، وتحيل أيضا إلى فضائل معنوية بالسير في الاتجاه الصحيح دون حيد عن الحق.

ويستعير الأعشى الرمح الذي قَوْمَةُ الْمُتَّقِفُ المصلح، ليدلل على ما بلغه المتكلم من كبر السن وضعف الجسد في احتياجه إلى رعاية دائمة، وذلك في قوله: (٣)

١٨. بَيْتَمَا الْمَرْءُ كَالرُّدْنِيِّ ذِي الْجَبِّ — لِي سَوَاءُ مُصْلِحُ النَّثَقِيفِ

فالرمح ذو السنان وقد سوي وقوم يمثل أيقونة سيميائية موافقة لجسد ذات المتكلم في شيخوخته الحاضرة وقد سعى للعودة إلى فاعليته وشبابه.

(١) ديوان الأعشى: مصدر سابق، ق ٥٦، ص ٣٥٣. حبيك: محبوك النسيج وثيق.

(٢) المصدر نفسه، ق ٢٩، ص ٢٤٩. مطرد: رمح مستقيم، ممر: صلب مفتول.

(٣) المصدر نفسه، ق ٦٣، ص ٣٦٥. الجبة: حديدة السنان التي يدخل فيها الرمح.

ويشكل منطوق النص من كسر الرمح في صدر صاحبه أيقونة موافقة لظلم الإنسان لنفسه وجلب الشر إليها، حيث يقول الأعشى مخاطبا أبناء العمومة: (١)

٤. فلا تَكْسِرُوا رِمَاحَكُمْ فِي صُدُورِكُمْ فَتَغْشِيَكُمْ إِنَّ الرِّمَاحَ مِنَ الْغَشَمِ
ويمثل هذا التعبير انزياحا كنايةا لقريئة دالة على ظلم أبناء العمومة لأبناء عمومتهم عندما يثيرون بينهم الشر، وبيعثون فيهم الحرب.

أما غيرهم من المحاربين الغرباء فينزل عليهم صوت النص الحرب بهوانها وذلك في قول الأعشى: (٢)

٣٠. وَتَحْنُ رَدَدْنَا الْفَارِسِيِّنَ غَشْوَةً وَتَحْنُ كَسَرْنَا فِيهِمْ رُمْحَ عُنْدَلٍ
لم يكسر الرمح في أجساد الفارسيين إلا بعد أن أدى وظيفته المناطة به، وهي الفتك بهذه الأجساد والنيل منها، ليكون الرمح علامة سيميائية تقترب بإذلال الأعداء وإنزال الموت فيهم.

وتفعل الرماح فعلها في الحرب، وذلك في قول الأعشى: (٣)

٢٠. أَلَا يَا رَبُّ مَا حَسَرَى سَتَتَكِيهَا الرِّمَاحُ حَمَا
فكم من حسرى عن رأسها متحسرة على ما أصابها في إشارة للسبي الذليلة التي ستتكحها الرماح بفاعليتها الذكورية قضاء الموت المعنوي، وتفرق بينها والزوج بعد إهلاكها الحقيقي له في الحرب، ولهذا سَجِمُهَا هذا الأمر ويهملها ويقلقها ليقع عليها موقع حمة العقرب بسمها المميت، (٤) فلفظة (حما) تثير هذه التداخيات المتوافقة مع السياق النصي، بحيث تصير الرماح قربة ملازمة لهذه الدلالات وإيحائها المضمرة الدالة على الإذلال والإهلاك وتسدنيس العرض.

أما السهام فذات فاعلية وطنين وقعقة في الجسد، حيث يقول الأعشى: (٥)

٢٢. صَبَّحْنَاهُمْ بِالسَّهَابِ كَفَيْتِ قَعْقَعُ الْأَدَمِ

(١) ديوان الأعشى: مصدر سابق، ق ٥٨، ص ٣٥٥.

(٢) المصدر نفسه، ق ٧٧، ص ٤٠٥.

(٣) المصدر نفسه، ق ٥٦، ص ٣٥٣.

(٤) انظر: ابن منظور: لسان العرب، مادة (حمم).

(٥) ديوان الأعشى: مصدر سابق، ق ٥٦، ص ٣٥٣. النشأ: السهام. كفيت: سريع.

إن السهام بانطلاقها بسرعة تضرب الأجساد وتنشرب فيها لتصير حكاية الصوت وقتئذ (قعقع)، ويمكن تكرار هذا الصوت على النحو الآتي: (قع قع قع قع قع...) دالا على كثرة هذه السهام التي انغrust في الجلود مصدرة هذه الأصوات؛ دليلا على التفوق وإصابة الهدف.

ونختم هذا المبحث الخاص بالأسلحة بمقطوعة مكونة من ثلاثة أبيات يفخر فيها الأعشى بفرسان قومه، حيث تندغم عدة الحرب من أفراس وجياد وتروس وسيوف وأقواس ورماح مع أجساد الرجال الفرسان، وتمثل علامات حاضرة تستدعي الشبيه الغائب، وتشكل كل من هذه الأسلحة أيقونة سيميائية توافقهم في صفاتهم الخلقية والخلقية، حرصا على بث الرعب والرهبة في نفوس الخصوم وقلوبهم، حيث يقول الأعشى: (١)

٥٢. كَمْ فِيهِمْ مِنْ شَطْبَةٍ خَيْفَقَ وَسَاحِ ذِي مَيْعَةٍ ضَايِرِ
٥٣. وَكُلَّ جَوْبٍ مُتْرَصٍ صُنْعُهُ وَصَارِمِ ذِي رَوْنَقٍ بَايِرِ
٥٤. وَكُلَّ مِرْتَانٍ لَهُ أَرْمَلٌ وَلَيْنَ أَكْعَبُهُ حَادِرِ

وقد ابتدأ المتكلم وصف الجيش بكم الخبرية التي تفيد التكثير، ويضيف إلى ذلك شبه الجملة من الجار والمجرور (فيهم) وقد عملت عمل الجملة الظرفية المكانية متعلقة بالفرسان وندغمة معهم، فكل نوع من الأسلحة متعلق بهذه الجملة (فيهم)، فلا ينفك جسد أي فارس عن تجسد أي سلاح من هذه الأسلحة.

ويظهر أن الأعشى يستغني عن ضمير المؤنث في القوس فيجعلها مذكورة (له أرملة)، وهو ما يؤكد إحالتها — بوصفها أيقونة — إلى الرجال، ولم يوافق بين الجنس الحقيقي للسلاح إلا بإيراده للفرس في صفتها (الشطبة) وهي الفرس الطويلة، ورغم ذلك يعود لإيراد صفة للفرس تصلح للتذكير والتأنيث وهي الصفة (خيفق) الدالة على أنها فرس سريعة. ويقرن المتكلم الفرس بالجواد السابح السريع الوثب وكأنه سيل جار في سرعته، وبهذا تجتمع الفرس والجواد بوصفهما أيقونة سيميائية موافقة للرجال الفرسان في سرعته وصلابتهم وهيبته وقد استمدوا شيئا من القداسة، وخاصة أن الأسطورة تقول بخلق الأفراس الجياد من الماء، وقد ظهرت من البحر ففتنت النبي سليمان — عليه السلام — بجمالها، فآلهته عن أداء الصلاة في وقتها، يقول عز وجل: { فَطَفِقَ مَسْحًا بِالسُّوقِ وَالْأَعْنَاقِ } سورة ص، آية ٣٣.

(١) ديوان الأعشى: مصدر سابق، ق ١٨، ص ١٩٧. شطبة: فرس طويلة. خيفق: خفيفة سريعة. سابح: فرس عدا. ذي ميعة: سريع. جوب: ترس. مترص: محكم. صارم: قاطع. رونق السيف: ماؤه وطلاوته. أرنست القوس: صوتت، فهي مرنان كثيرة الرنين. الأرملة: كل صوت مختلط. لين أكعبه: رمح مرن. حادر: غليظ.

ويظهر الترّس محكم الصناعة والنسج ممثلاً لأيقونة سيميائية موافقة لجسد الرجل في قوته وشبابه ومنعته التي يقف بها حصناً منيعاً، يحمي عرضه وأهله ودينه ومبادئه وقيمه...

أما الصارم ذو الرونق الباتر فهو انزياح كنائي استبدالي حل محل موصوف مقترن بالرجال الفرسان وهو السيف، بحيث يصير السيف أيقونة سيميائية توافق حال الرجال بمضائهم وعزائمهم وجلالهم ونقائهم بوجوههم الرقاقة بالمائية والحياة.

أما المرنان فيمثل كناية لقريئة دالة على القوس كثيرة الرنين بكثرة إطلاقها للسهم، وتتحول القوس إلى أيقونة سيميائية موافقة للرجال بشدة فتكهم وكثرة رميهم الأعداء، وقد اضطربوا في أرض المعركة، واختلطت أصواتهم في حمى الوطيس.

ويبدو المرن الحادر — أخيراً — كالسيل الجارف كناية عن الرمح الموافق — ضمن أيقونة سيميائية — للرجل بحركيته واهتزازة وفاعليته في أرض المعركة، وشجاعته الفائقة كما السيل الذي لا يقف في طريقه شيء؛ بحيث ينفذ من بين أدق الفجوات وصولاً إلى غايته التي يريد؛ وهي النصر وتحقيق العزة والكرامة والشرف...

إن سيمياء الأسلحة في شعر الأعشى تعتمد على الانزياحات الأسلوبية المجازية التي تكشف المستوى الدلالي للعلامات السيميائية الممثلة للجسد، وهي الآتية: كصدر السيف المصقول/ أبيض كالسيف/ يمشون كالسيوف/ طويل نجاد السيف/ كئائب عليها الزغف قد نظما/ كالحية تقد القميصا/ سوابغهم بيض خفاف/ البيض أمثال النجوم/ سوابغ محكمة/ ضربهم حبيبك البيض/ مطرد ممر/ المرء الرديني سواء مصلح التنقيف/ تكسروا أرماحكم في صدوركم/ كسرنا فيهم رمح/ ستتكحها الرماح حما/ بنشاب قعقع الأدماء/ شطبة/ سابح/ جوب/ صارم مرنان/ لين أكعبه.

إن الانزياحات السابقة تعدّ ممثلات لسانية ثقافية تشكل البنية الدلالية المجردة للأسلحة في شعر الأعشى، والفرضية الاستكشافية المدارية الأولية للدلالة النصية، هي أن الأسلحة علامة سيميائية دالة على الفاعلية والحيوية، والرفعة والشرف وعلو المنزلة، والكرم والعطاء، والمضاء في الأمر والعزم، والشجاعة والمنعة والسطوة، والإشراق والرونق، والقداسة

والنقاء، وحسن الطلعة والهيئة، والعزة والاستعداد والجاهزية، والشدة والصلابة، والنشاط والشباب، والاستقامة والتفوق، وإصابة الهدف والغاية، وتدنيس العرض والخضوع والإذلال والإهلاك.

رابعاً: سيميائية الآلات الموسيقية في شعر الأعشى

إذا كانت الأسلحة علامة صناعية ثقافية تمثل القوة والبأس والجد... فإن الآلات الموسيقية علامة صناعية ثقافية تمثل اللهو والطرب والنشوة والأنس...، ويحوي شعر الأعشى — بوصفه وثيقة ثقافية جمالية في آن معا — غير نوع من أنواع الآلات الموسيقية كالصنّج والمزهر والطنابير والونّ والمزامير والمُسْنَقَة...، وتتضافر ألحان الموسيقى مع غناء المغنية أو المغني، وتتطلب الآلة الموسيقية عازفاً ماهراً لا يفتقر؛ حرصاً منه على إضفاء أجواء الأنس على مجلس الطرب الذي يتشارك على نحو حتمي مع الخمرة وندمائهما، فقد 'لمع العديد من الشعراء في وصف الغناء والمغنين والمغنيات، وأذاعوا مشاهداتهم عن الغناء وآلاته ومصطلحاته وثقافته...، وكان في مقدمة هؤلاء الشعراء الأعشى البكري الذي يعد بحق أكبر شعراء الغناء والعزف، وأشهرهم في هذا العصر، وأقدرهم على احترافه، فقد أسهب هذا الشاعر في وصف فن الغناء: مظاهره وآلته وقيانه وحاناته، وقدم لنا شعره مصطلح الآلة الغنائية وأسماءها في وقت مبكر" (١).

وتحمل الآلات الموسيقية مشاعر إنسانية؛ إذ تؤنّس معبرة عن مشاعر أهل المجلس الذين شغف الهوى قلوبهم وعقولهم، فالآلة منتجة لأصوات ثقافية محققة للتواصل الإنساني، وقد شاعت ألنا العود والصنّج خاصة في شعر الأعشى على نحو لافت، فليس غريباً بعد هذا الاحتفاء بالموسيقى والطرب أن يُلقب الأعشى بـ (صنّاجة العرب)، بالإضافة إلى جودة شعره الطافح بالموسيقى الداخلية التي تتجاوب برنينها وإيقاعاتها الموسيقية العذبة مع مجلس الغناء وآلاته والجوّ العام للنص الشعري. (٢)

(١) المعيني، (عبد الحميد): آلات الغناء في شعر العصر الجاهلي، المصطلح والثقافة، البحث الموسيقي، ع ١، م ٨، ٢٠٠٩م، ص ٨٧.

(٢) انظر: العيسى، (محمد موسى): حركة الشعر في بني قيس بن ثعلبة — من بني بكر — في العصر الجاهلي، أطروحة دكتوراة، الجامعة الأردنية — الأردن، ١٩٩٨م، ص ١٧٧.

يصف الأعشى أحد مجالس الخمرة بندمائها وقد أنسوا بالمغنيات وعزفها الموافق لحالهم،
وذلك في قوله: (١)

٢٠. وَشَاهِدْنَا الْوَرْدَ وَالْيَاسَمِينَ مِنْ وَالْمُسْمِعَاتِ يَفْصَائِيهَا
٢١. وَمِزْهَرْنَا مُعَمَّلَ دَائِمٍ فَيَا الثَّلَاثَةَ أَرَى يَهَا
٢٢. ثَرَى الصَّنَجَ يَبْكِي لَهُ شَجْوَهُ مَخَافَةَ أَنْ سَوْفَ يُدْعَى بِهَا

لقد حضرت الأزاهير العطرة في مجلس الخمرة الذي جمع فيه من المغنيات العازفات على القاصب يلعبن بحركة أصابعهن على ثقوب هذا المزمار، فتتواشج الحركة الجسدية مع الصوت الحسن الصادر من المغنيات ومزاميرها، (٢) وتتشارك الآلات الموسيقية مع هذه الأجواء بنشوتها وطربها فتضيف شيئا من الأحزان والهموم، إذ تفضح الموسيقى بأنغامها الشجية مشاعر أهل المجلس من رجال ونساء، بحيث تعبر عما يعتل في صدورهم وحركات أجسادهم من هموم وآهات، وهذا ما يمثله المزهر/العود الذي لا يفتر بشجوه وحنينه مشكلا أيقونة تشابه الإنسان تقترن بهذه المعاني الكامنة في الطرفين (الإنسان/المزهر)، ولا يستطيع الصنج الهروب من هذه الأجواء بلهوها ومشاعرها الرنانة بحيث يتحول إلى أيقونة سيميائية توافق حال الإنسان ببكائه المستمر بدليل الفعل المضارع (يبكي)، أما المزهر بصيغة الصفة المشبهة باسم الفاعل (مُعَمَّل) فمشابه بشجوه الدائم للخادم الفاعل كثير العمل والحركة، ويوافق حال المغنيات التي لقلت أحاسيسها إلى هذه الآلة بشجوها وحنينها.

لقد اجتمعت الآلة الموسيقية الهوائية (القصاب) إلى التين موسيقيتين وتريتين (المزهر/الصنج)، بحيث تشكل الآلة الهوائية ما يعتل في النفوس من مشاعر تخرج من جوف الإنسان عبر الهواء الذي يمر بالمزمار فيظهر عمق الأسى والتوجع في أعماق الطرفين، بالتشارك مع الأصابع التي تمثل علامة جسدية ظاهرة، فيتكامل الداخل والخارج/الباطن والظاهر في تعبيرهما عن مشاعر العازف وما يحيط به، بالإضافة إلى أن القصاب بتجويفه (حيزه الفارغ) يسمح للعازف بالتعبير عن كل ما يعتل في صدره من مشاعر عبر عملية مستمرة لا تتوقف؛ لأن هذا الجوف سيبقى فارغا يستقبل كل ما يلقي فيه من آهات وحنين بالتجاوب مع حركة الجسد المتمثلة بالأصابع. فامتداد الجسد خارج نفسه في أشياء كالملابس وجسد الآخر وأدواته

(١) ديوان الأعشى: مصدر سابق، ق ٢٢، ص ٢٢٣. المسمعات: الجواري. أرى به وأرى عليه: عابه.
(٢) وربما يراد بالقصاب: الثياب الرقيقة الناعمة، ولكنني أرجح مقصدية المزمار، وفرضية الثياب تظل قائمة يصعب نفيها.

الصناعية وصوته بهمسه وعويله... كلها دلالات أصيلة تعد المدخل الرئيس في الكشف عن الهوية الثقافية الاجتماعية والاقتصادية والتاريخية والنفسية العميقة للذات وجسدها^(١).

أما الآلتان الوتريتان (المزهر والصنج) فيمثلان قرينة سيميائية دالة على الظاهر من الجسد الذي يؤديان به وظيفتهما، وهي أصابع الكف، ولا تؤدي هاتان الآلتان الوظيفة المناطة بهما إلا بعد أن ينكب العازف عليهما بكامل مشاعره وانفعالاته، وربما يحتضنهما بين يديه ويقربهما إلى صدره وقلبه، فكلما عطف العازف عليهما بعلاماته الجسدية بادلته المشاعر الصادقة فأصدرتا عزفا موسيقيا يظهر الأسى والحنين والأهات والهموم والأحزان بشكل مستمر دائم لا ينقطع.

فالقصاب والمزهر والصنج في هذا السياق النصي علامات سيميائية أيقونية تمثل مشاعر الإنسان وتنقل ملامح البيئة اللاهية، إما للترف وبذخ، وإما لعوز وحاجة، وقد استقى صوت النص هذه الأجواء من المجتمع العربي الجاهلي قبل الإسلام، ولا ننفي تأثره بالمجتمعات المجاورة كالمجتمع الفارسي، وقد ظهر ذلك في أسماء الآلات الموسيقية كآلة الصنج وغيرها، ورغم ذلك يظل النص معبرا بعلاماته الموسيقية عن المجتمع العربي خاصة. فالأشكال الرمزية بوصفها شفرات ثقافية مسننة " لا تنمو خارج ملكوت الممارسة الإنسانية، فالعلامات إفراز للفعل المفرد والجماعي، وليست كما سلوكيا مودعا في ذاكرة الإنسان خارج تفاعله الحي مع محيطه الطبيعي والإنساني"^(٢).

تتماهى الآلات الموسيقية مع الجسد الإنساني وتتبادل معه الغناء والعزف والبرنين والحنين، فإذا غاب صوت المغني حضرت أصوات الآلة الموسيقية نيابة عنه، وذلك في قول الأعشى: (٣)

١٥. وَطَنًا بَيَّرَ حِسَانُ صَوْتُهَا عِنْدَ صَنْجٍ كُلَّمَا مُسَّ أَرْنَ

١٦. وَإِذَا الْمُسْمَعُ أَقْتَى صَوْتُهُ عَزَفَ الصَّنْجُ فَتَادَى صَوْتُ وَنْ

١٧. وَإِذَا مَا غَضَّ مِنْ صَوْتَيْهِمَا وَأَطَاعَ اللَّحْنَ غَنَّا مُغْنْ

(١) انظر: بركراد، (سعيد): السيميائيات، مفاهيمها وتطبيقاتها، مرجع سابق، ص ٢٠٤.

(٢) إيكو، (أمبرتو): العلامة، تحليل المفهوم وتاريخه، مرجع سابق، ص ١١.

(٣) ديوان الأعشى: مصدر سابق، ق ٧٨، ص ٤٠٩.

فإذا خفت صوت الآلة الموسيقية انطلق المغني بصوته بديلا عنها في جمالها وعذوبتها...،
ويلحظ أن آلة الطنبور قد جاءت بصيغة الجمع (طنابير)، ووصفت بحسن الصوت (حسان
صوتها)، وكأنها قينات يصدحن بحسّن وحسن أصواتهن، ويتشاركن في الحيز المكاني
(عند) مع الصنج، وكان الصنج مغن التأم حاله بهذه القينات المغنيات، إذ إن أدنى لمسة لهذا
الصنج تهيجه فيصيح بصوته باكيا، ويرن رنينا حزينا عاليا... (١)

فتتبادل الآلة الموسيقية مع رديفتها وشريكها في العزف والرنين فتشكلان علامتين
أيقونيتين توافقان حال المغنيات بصيغة (الجمع)، وحال المغني (بصيغة المفرد)، وكان الصنج
قد أصبح قائدا لهذه الفرقة يدير الألحان وينظمها كما ينظم قائد الفرقة الموسيقية العازفات
والمغنيات...

ويحل هذا القائد (الصنج) — ملك الآلات الموسيقية في شعر الأعشى — محلّ المسمع
المغني عند ذهاب صوته من كثرة الغناء، فيعزف الصنج بصوته حالا محل غناء المغني،
بحيث يصير أيقونة توافق حاله، ويعضد الصنج نداء الون بصوته الضعيف الموافق للأنين
مشكلا أيقونة سيميائية جديدة تحيل إلى مشاعر الفرح المختلط بالآهات والهموم والأحزان،
ونلاحظ حرف الروي (النون) الذي يشاكل (آلة الون) في حروفه وصوته، فحرف النون حرف
(مجهور أنفي بغنة شديد منفتح لثوي). فهو بحد ذاته علامة سيميائية إيقاعية دالة على شدة
الأنين مع استمرارية وإطلاق وطول نفس يوافقان مشهد العزف والغناء.

وبعد أن يستريح المغني — وتتعب الآلات الموسيقية بأصواتها الرنانة وتداخل ذلك مع
مشاعر العازف وجسده، فتقتصر هذه الآلات بموسيقاها فيخفت صوتها وألحانها — يعود المغني
— وقد استراح — إلى صوته يصدح به نغما وطربا وغناء موافقا للألحان الآلة الموسيقية
وعزفها ورنينها الشجي. وبهذا تتشارك الآلات الموسيقية من طنابير وصنج وون بعضها مع
بعض في نسج الألحان الموافقة لحال المغني وصوته ومشاعره، وكلها قرائن سيميائية توافق
حال أهل المجلس من الندماء وقد شف الهوى قلوبهم، ومثل الأنين والرنين أحزانهم وهمومهم.

(١) انظر: ابن منظور: لسان العرب، مادة (رنن).

يقول الأعشى في مجلس خمر آخر بالتضافر مع المغنيات وآلات الطرب وغيرها، وذلك

في قوله: (١)

٢٢. وَمُسْمِعَتَانِ وَصَصَا نَجَاةً ثَقْلًا بِبُيُوتِ الْكَفِّ أوتارها

٢٣. وَبَرَبَطُنَا مُغَمَّلٌ دَائِمٌ فَقَدْ كَادَ يَغْلِبُ إِنْ كَارَهَا

حيث يفرد صوت النص مغنيتين في جانب تتبادلان الغناء فلا يفتر الطرب في هذا المجلس، يتصاحب ذلك مع عازفة الصنج، وقد ألت الأعشى الآلة الموسيقية بحسب جنس الضارب على أوتارها، فقال: (صناجة) بناء التانيث، وأضاف إلى ذلك (أوتارها) بضمير التانيث حتى لا يدع أي ثغرة للشك في أيقنته السيمائية لآلة الصنج التي تشابه جنس عازفها، فإذا كان مغنيا فهو صنج وأوتاره، وإذا كانت العازفة أنثى مغنية فهي صناجة وأوتارها، بحيث تتبادل الآلة الموسيقية مشاعر الجسد وأحاسيسه حسب ما يعتمل في الإنسان من أهواء وعواطف، ويضيف صوت النص إلى ذلك كفا تلاعب أوتار هذه الآلة، بحيث يعبر الجسد عما هو كامن فيه من أفكار ومشاعر...

وإذا كان المجلس يحوي مسمعتين فإنه يحوي — أيضا — ألتين من الآلات الموسيقية، فبالإضافة إلى الصنج نجد (البربط)، وهو العود الذي لا يفتر في عزفه، بحيث يشابه ساقى الخمرة المعتمل الحركة والسعي والطواف، وقد جاءت تسميته بالبربط من حيث شكله المشابه لجسد البطة، (٢) ولكن صوت النص يجعله — هنا — مذكرا يخالف الصناجة ويتكامل معها في الوقت نفسه، بحيث تكتمل عناصر الطرب والنشوة في هذا المجلس الذي كادت تطغى فيه نشوة الطرب على نشوة الخمرة وإسكارها للجسد، إن الموسيقى والغناء علامة سيمائية ذات أثر فاعل في الجسد الإنساني تمثل النشوة والطرب والمتعة والأنس، وتفضح مشاعر الجسد فينتشي طربا معبرا عما يعتمل في النفس الإنسانية من حالات كامنة في اللاوعي الباطن لهذا الإنسان في عمومته، وفي ندماء هذا المجلس على الخصوص.

وتظهر فاعلية التجاوب والتشارك والتبادل جلية في عيد الربيع الفارسي (الهنزمن)، بما يتجمع فيه من رياحين متضافرة تؤلف مشهدا جماليا، وعرسا كونيا يتطلب تجاوبا من نوع

(١) ديوان الأعشى؛ مصدر سابق، ق ٦٤، ص ٣٦٩.

(٢) انظر: ابن منظور: لسان العرب، مادة (بربط).

آخر؛ وهو تجاوب الآلات الموسيقية مع هذا الربيع وما يثيره في النفس الإنسانية من مشاعر متألّفة متوافقة، حيث يقول الأعشى وقد تبادلت الآلات بموسيقاها وتجاوبت: (١)

١١. وَمُسْتَقُّ سِينِينَ وَوَنٌ وَبَرَبَطٌ يُجَاوِبُهُ صَنْجٌ إِذَا مَا تَرْتَمَا

يظهر الترصيع للآلات الموسيقية الوترية وهي على التوالي: (مستقة، ون، بربط، صنج)، أربع آلات جاءت موافقة لنهاية السنة المتشحة المترينة بفصل الربيع، إذ احتاجت فصول السنة الأربعة إلى آلات موسيقية أربع تتجاوب بعضها مع بعض وتتألف مع النفس الإنسانية وقد وصلت إلى أبهى تجلياتها في الترنم تطريبا للصوت من تجاوب هذه الآلات وتحسينا له وتجويدا وترجيحا، كل ذلك تغنيا ونشوة، ومن ثم تمثل هذه الآلات الموسيقية متضافرة أيقونة لأزهار الربيع من بنفسج وآس ومرو وسوسن وياسمين ونرجس...، وكلها قرائن سيمائية للخصب والحياة والنشوة والفرح والبهاء.

وتتجاوب الآلات الموسيقية بعضها مع بعض وتتشارك في التطريب، وكأنها إنسان يشاكل آخر في مشاعره، يضاف إلى ذلك قينة ترجع أغانيها مع هاتين الآلتين، وذلك في قول الأعشى: (٢)

٤٢. وَمُسْتَجِيبٌ تَخَالُ الصَنْجُ يُسْمِعُهُ إِذَا تُرْجِعُ فِيهِ الْقَيْنَةُ الْفَضْلُ

لقد تحول العود في استجابته وتلبيته نداء الصنج إلى أيقونة سيمائية تشاكل الإنسان في قبوله محاوره الآخر واستجابته له، وقد نتج عن هذا الترديد والمجاوبة بين نغمات العود وجرس الصنج أن تجاوب الجسد الإنساني متمثلا بالقينة التي أطلقت غنائها مشاكلا للعزف وموافقا له، ويلحظ أن المرأة في شعر الأعشى غير ناطقة إلا بالغناء المعبر عن هموم الرجال والندماء وما يفي بحاجاتهم العاطفية من أنس وتطريب ونشوة...

ويحضر الرجل مشاركا المرأة وآلات الطرب في مجلس الشراب بصوته المرتفع المتجاوب في غنائه مع الموسيقى وأنغامها، حيث يقول الأعشى: (٣)

٤٤. وَمُغْنٌ كُلَّمَا قِيلَ لَهُ أَسْمِعِ الشَّرْبَ فَعَنَّى فَصَدَحَ

٤٥. وَتَنَّى الْكَفَّ عَلَى ذِي عَنَبٍ يَصِلُ الصَّوْتُ بِذِي زَيْرٍ أَبَحَ

(١) ديوان الأعشى: مصدر سابق، ق ٥٥، ص ٣٤٣.

(٢) المصدر نفسه، ق ٦، ص ١٠٩.

(٣) المصدر نفسه، ق ٣٦، ص ٢٩٣. صدح الرجل والطائر: رفع صوته بالغناء. الأبح: الخشن الصوت.

وانثناء الكف بأصابعها على العود بأوتاره بحيث تُرد الأشياء بعضها على بعض موافق لصوت المغني الأبح في رده وتجاوبه مع هذا العود بحدة صوته، ومن ثم يشكل هذا التجاوب الجسدي (الكف/الأصابع/الصوت) مع الآلة الموسيقية (العود ذي الزير) تجاوبا جسديا شعوريا يمثل قرينة سيميائية لتماهي الجسد الظاهر مع الروح الباطنة في تواصل كل منهما مع الآخر وتعبيرهما بعضهما عن بعض، بحيث لا تنفصل الروح عن الجسد، ويلحظ أن الصوت الخارجي شديد خشن عال ولكنه في الوقت نفسه صوت أبح يضيف على المغني رونقا وجمالا في الغناء والتطريب، بالإضافة إلى تضاد ما بين صوت المغني الأبح وصوت العود ذي الزير، وهو تضاد يؤدي إلى تواصل وتكامل يُظهر صوت كل منهما وتطريبه؛ ليعيش نسماء المجلس في بحبوحة من الأنس تقع وسطا بين حدة الأصوات، تفضي بهم إلى الأفضل والأحسن والأكمل.

وتشارك المرأة المغنية الرجل المغني في وظيفتين هما (العزف والغناء) في أن معا، وهذا ما نجده في قول الأعشى يصف قينة تغني الندامي وتطربهم بآلة المزهر: (١)

٢١. إِذَا قُلْتُ غَنَّى الشَّرْبِ قَامَتْ بِمِزْهَرٍ يَكَادُ إِذَا دَارَتْ لَهُ الْكَفُّ يَنْطِقُ

إن العزف على الآلة الموسيقية يصاحبها الغناء في الوقت نفسه من المغنية نفسها أدعى للتواشج والتلاؤم، وخاصة إذا كانت الآلة تعتمد في أنغامها على اليد وليس على الهواء الصادر من الفم، وبهذا تجمع هذه القينة صوتين تابعين من أعماق النفس الإنسانية، وهما صوت الغناء وصوت آلة العود (المزهر) التي تمثل في هذا السياق علامة أيقونية توافق الإنسان الناطق المتكلم، فهي أنغام كأنها الكلام من شدة وقعها على السامع وأثرها في وجدانه، وهذا النطق للآلة ناتج عن تواشج ما بين غناء المغنية وعزفها في الوقت نفسه، يضاف إلى ذلك المهارة والحذق والدربة في الغناء وفي الحركة الجسدية النابعة من أعماق الروح المنتشية بنشوة الطرب.

ولهذا ترتقي المغنية بصوتها وتصدق به في نشوة الطرب وانثناء الجسد وهيجانه في أجواء من الأنس والانفعال العاطفي، حيث يقول الأعشى: (٢)

١٧. وَصَدُوْحُ إِذَا يُهَيِّجُهَا الشَّرُّ بُ ثَرَقْتُ فِي مِزْهَرٍ مَّثْدُوفٍ

(١) ديوان الأعشى: مصدر سابق، ق ٣٣، ص ٢٦٩.

(٢) المصدر نفسه، ص ٦٣، ص ٣٦٥.

فصوت الغناء بوصفه علامة جسدية ثقافية اجتماعية في الوقت نفسه يرتقي بصفائه
ويصعد متدرجا طربا ونشوة متوافقا مع ضرب أوتار المزهر الذي يهيج الجسد فتصدق
صاحبه بصوتها؛ دليلا على هذه النشوة التي تعم المجلس في كليته.

إن الآلات الموسيقية في شعر الأعشى تتواشج بعضها مع بعض أولا، ومع غناء المغنين
والجسد الإنساني بمشاعره ثانيا، مشكلة علامة أيقونية تجمع نقاط التشابه الكامنة في هذه
الأطراف، وتقتزن باللهو والنشوة والطرب، وترمز - ضمن هذا المجتمع وأعرافه - لكل
أنس ولهو وهوى وفرح.

إن سيمياء الآلات الموسيقية في شعر الأعشى تعتمد على الانزياحات الأسلوبية المجازية
التي تكشف المستوى الدلالي للعلامات السيميائية الممثلة للجسد، وهي الآتية: مزهرنا معمل/
الصنج يبكي له شجوه/ طنابير حسان صوتها/ عزف الصنج فنادى صوت ون/ صناجة تقلب
بالكف أوتارها/ بربطنا معمل/ إذا ما ترنم البربط يجاوبه الصنج/ مستجيب تخال الصنج يسمعه/
ثنى الكف على ذي عتب/ مزهر يكاد ينطق.

إن الانزياحات السابقة تعد أمثالات لسانية ثقافية تشكل البنية الدلالية المجردة لآلات
الموسيقية، والفرضية الاستكشافية المدارية الأولية للدلالة النصية، هي أن الآلات الموسيقية
علامة سيميائية دالة على اللهو والطرب، والنشوة والأنس، والمتعة والفرح، والحياة
والخصب، وإظهار عمق الأسى والأهات والهموم والأوجاع في أعماق النفس، والتعبير عن
مشاعر الإنسان وملامح بينته اللاهية من ترف أو عوز، والدلالة على الأنين والأحزان،
وفضح مشاعر الجسد وأهوائه في لأوعيه الباطن، والتأثير الوجداني المتناغم بين الروح
والجسد والفضاء المكاني الزماني والثقافي الصناعي، وهياج الجسد والانفعال العاطفي.

خامسا: سيميائية الأثاث في شعر الأعشى

يحمل الأثاث من حيث النوع أو الشكل أو التنسيق... إشارة إلى طبيعة المجتمع الذي يوجد فيه، فكل مجتمع أثاثه النابع من البيئة المحيطة به وظروفها وطبيعة حياة إنسانها، فبيئة البادية — على سبيل المثال — تعتمد الصوف والجلود وغيرها في صناعة أثاثها كالفرش والوسائد...، أما البيئة الزراعية فتستبدل الريش بالصوف، والمجتمع العربي قبل الإسلام كغيره من المجتمعات الإنسانية يعتمد في حياته على أنواع من الأثاث يتشكل من توافر المادة الأولية في تلك البيئة، وقد شاع في شعر الأعشى مجموعة من هذه الأنواع كالوسائد والأرائك والنمازق والفرش والبسط...، وقد انتقلت الدراسة ما يتلازم منها مع الجسد الإنساني ويمثله، ولذا فقد شكلت هذه الصناعات علامات ثقافية تقتزن بدلالات متعددة حسب السياق التعبيري والجمالي الذي وردت فيه، وقد حمل الأثاث في شعر الأعشى دلالة غنية انبنت عليها شفرة النص وعلاماته السيميائية متضافرة مع سيمياء الجسد الإنساني وقيمه.

يقول الأعشى في ذم قتلى الفرس وقد تناثرت جثثهم غرباء عن أرضهم لم ينالوا أي حظ من الرعاية: (١)

١٣. شَقَى النَّفْسَ قَتْلَى لَمْ تُوسَّدْ خُسْدُودُهَا وَسَادَا وَلَمْ تُغَضَّضْ عَلَيْهَا الْأَتَامِلُ
لقد اشتق المتكلم من (الوسادة) فعلا مضارعا (توسد) مبنيا للمجهول، فدل على أن رؤوس القتلى لم توضع على وسائد لتنام في مرقدتها (القبر)، وبهذا يمثل هذا التعبير انزياحا كئيبا لقرينة سيميائية تجاور الرعاية والاهتمام بالميت من قبل أهله أو غيرهم؛ بدليل صيغة المبنى للمجهول، فالوسادة — هنا — علامة ثقافية داخل سيرورة النص الشعري، إنها قرينة الراحة والعناية وإحاطة الجسد/الجثة بطقوس تكون وسائط بين الحي والميت، وهو طقس مهم للغاية؛ لأنه آخر طقس تحول يتعرض له الإنسان (٢) في حياته الأولى الفانية.

ويعنف صوت النص أبناء العمومة ويقسو عليهم وقد أصروا على العداء وسفك الدماء، ويزجرهم ويخوفهم بما جرى بينهم وما سيجري، وذلك في قول الأعشى: (٣)

١٩. تَنَاهَيْتُمْ عَنَّا وَقَدْ كَانَ فِيكُمْ أَسَاوِدَ صَرَعَى لَمْ يُوسَّدْ قَتِيلَاهَا

(١) ديوان الأعشى: مصدر سابق، ق ٢٦، ص ٢٣٥.

(٢) انظر: ابن حنيرة، (صوفية السحيري): الجسد والمجتمع...، مرجع سابق، ص ٣٢٣.

(٣) ديوان الأعشى: مصدر سابق، ق ٢٣، ص ٢٢٧.

أما تنتهون وقد صرع كثير منكم في ساحات القتال لم يجدوا أقرباءهم ليواروا أجسادهم الثرى، فقلوه: (لم يوسد قتيلاً) انزياح كنائي لقريئة سيميائية استثمر فيها الأعشى الوسادة بوصفها علامة ثقافية مرتبطة بالجسد دالة على الراحة والاطمئنان وتقديم مراسم الدفن للميت، ومن ثم فالنفي الجازم بـ (لم) دل على عدم تقديم هذه الرعاية للقتلى فلم توارى أجسادهم الثرى في مآواهم البرزخي، بل تركوا لتتهشم الوحوش الضارية! أي خلاف هذا وتقتل بين أبناء العمومة؟!

ويصر طيف المحبوبة — التي لم تشف غلة العاشق وظمأه — على زيارة المتكلم في أي منزل يكون فيه، وذلك في قول الأعشى: (١)

١٠. فَأَنْهَى خَيَالِكَ أَنْ يَزُورَ قَبَائِلَهُ فِي كُلِّ مَثَرَةٍ يَحُودُ وَسَادِي

فمتابعة الطيف والخيال لوساد المتكلم في نومه (وقت رقاذه وراحة جسده) يمثل انزياحا كنائيا لقريئة سيميائية دالة على شدة الهوى وأخذه بشغاف القلب، وقد نسب زيارة الطيف إلى الأثاث البيتي الخاص بالمتكلم، وأراد زيارة الطيف للمتكلم نفسه، فالأثاث — هنا — لصيق بالجسد وأهوائه وملازم له في رقاذه الذي لم يتم بسبب الأرق الذي حل في المتكلم نتيجة زيارة طيف المحبوبة التي لا تحلو لها الزيارة إلا في وقت راحة الجسد. ويلحظ أن العلامة السيميائية الواحدة (الوسائد) قد تعددت دلالاتها وذلك عائد إلى " السياق الاجتماعي والثقافي الذي تنتمي إليه هذه الأنساق السيميائية...، وفي الإطار نفسه فإن سيميائيات الثقافة ركزت على هذه الجوانب التي تجعل المعنى يتلون ويتغير بتغير الشروط الثقافية... " (٢).

ولا تكتمل حضارة الجسد ووضاءته ومضاؤه إلا بما يحيط به من مكتسبات جمالية تشكل أنساقا ثقافية تؤنثه فتمنحه البهاء والترف، إذ " ينظر إلى الثقافة في كليتها بوصفها نسق أنساق العلامات؛ بحيث يصبح داخلها مدلول دال ما دالا لمدلول جديد، কিফما كانت طبيعة النسق

(١) ديوان الأعشى: مصدر سابق، ق ١٦، ص ١٧٩.
(٢) يوسف، (أحمد): الدلالات المفتوحة، مقارنة سيميائية في فلسفة العلامة، مرجع سابق، ص ١٠٩-١١٠.

(كلام، سلع، قيم، إيماءات...) (١)، وذلك ما نراه في قول الأعشى يمدح هوزة بن علي الحنفي: (٢)

١٢. وَيُصْنِجُ كَالسِّيفِ الصَّقِيلِ إِذَا عَدَا عَلَى ظَهْرِ أَنْمَاطٍ لَهُ وَوَسَائِدَا
لقد شكل الأعشى من جسد الرجل الممدوح أيقونة سيميائية توافق السيف الصقيل بلمعانه ومضائه دالا على عزمه ووضاعته ونوره وكرمه، وأضاف إلى هذا الجسد (السيف) أيقونة تحتضنه وهي الأنماط (البسط) والوسائد في سياق ثقافي جديد، بحيث يظهر الجسد (السيف) بين هذه العلامات الثقافية الحضارية في صورة أيقونة تحيل إلى قرينة سيميائية دالة على الترف والبهاء، ومن ثم يغدو الرجل الممدوح بفضائله وعزمه وترفه وبهائه رمزا سيميائيا للقوة والجمال، فلا أثاث وراحة وجمال إلا بجسد قوي يُضقى عليه الهيبة والجلال.

وعادة ما ترد العلامات الثقافية المادية برفاهيتها منفكة عن جسد الرجل الفارس أو القائد، فالأثاث قرينة الاطمئنان والدعة والنوم، والفارس البطل لا يرضى لنفسه ذلك، وهذا ما يبسود في قول الأعشى يمدح إياس بن قبيصة الطائي: (٣)

٣٤. كَقَاهُ الْخَرْبُ إِذْ لَقِيتُ إِيَّاسَ فَأَعْلَى عَنْ نَمَارِقِهِ فَقَامَا
فأعلى عن النمارق (الوسائد) أي نزل عنها وابتعد، وربما تعالى عليها وتجاوزها إلى القوة والباس، فقلوه: (أعلى عن نمارقه فقاما) يمثل انزياحا كنائيا لقرينة سيميائية دالة على الفاعلية والقوة والحركة والنشاط وعدم الركون إلى الدعة والنوم، فالوسائد قرينة النوم ومجاورة له، والابتعاد عنها ابتعاد عن الكسل والخلود إلى الراحة والضعف والخنوع والتخاذل...

(١) إيكو، (امبريو): العلامة، تحليل المفهوم وتاريخه، مرجع سابق، ص ١٧٧. تعني فكرة النسق تحديدًا: وجود مجموعة عناصر تتوزع في كليتها إلى عنصر مركزي (نواة، بؤرة مركزية) وعناصر فرعية (أطراف، أجزاء)، ووجود مجموعة علاقات تتوزع في كليتها إلى: علاقات العنصر المركزي مع الأطراف، = وعلاقات العناصر الفرعية فيما بينها، وعلاقات النسق في جملته مع ما هو خارج عنه...، إن مجموعة الترابطات النوعية التي تميز كل مستوى من هذه المستويات العلائقية أفرادا وإجمالا يمكن الإشارة إليه بمصطلح (نظام علائقي). انظر فكرة النسق: قاري، (محمد): سيميائية المعرفة المنطقية، منهج وتطبيقه، ط ١، مركز الكتاب للنشر، القاهرة - مصر، ٢٠٠٢م، ص ١٠٦.

(٢) ديوان الأعشى: مصدر سابق، ق ٧، ص ١١٥.

(٣) المصدر نفسه، ق ٢٩، ص ٢٤٩.

يأبى جسد الرجال خاصة دون النساء الاطمئنان إلى الأثاث البيتي؛ لأن البيت بأثاثه ملازم للنساء أو للضعفاء من الرجال، وهذا ما يقوله الأعشى في مدح النعمان بن المنذر: (١)

١٣. إِلَى مَلِكٍ لَا يَقْطَعُ اللَّيْلُ هَمَّهُ خُرُوجَ تَرُوكٍ لِلْفِرَاشِ الْمَمْهَدِ

لقد كرر المتكلم صيغتين للمبالغة تفيدان التكثير في الفعل، وهما: (خروج/ تروك) وتدلان على الانفكاك عن الشيء وتجاوزه بكثرة، ومن ثم (الفراش الممهد) علامة سيميائية تقترن بالراحة والدعة والنوم ونعومة العيش والاطمئنان إليه، وقد أفادت صيغ المبالغة تجاوز هذه الصفات جميعها، بحيث تدل على ما يتصف به النعمان بن المنذر من قوة وحركة وفاعلية ونشاط دائم لا يفتر جسده في حربه وسلمه، ولا يمكث في الفراش ويطمئن إلى وثارته ودفعه ونعومته...

أما غيره من الضعفاء العاجزين فقد بليت أجسادهم من كثرة النوم وملازمة الفراش، حيث يقول الأعشى في مثل هؤلاء: (٢)

٣٣. إِذَا مَا عَاجِزٌ رَأَتْ قُوَاهُ رَأَى وَطْءَ الْفِرَاشِ لِسَهْ فَنَامَا

لقد بليت قوة المخاطب وجسده سيميائيا كما يبلى الثوب ويخلق أيقونيا، فلا يعود فيه نفع وخير، وذلك بعد أن يكثر من وطء الفراش عجزا وضعفا وتخاذلا ومذلة، بحيث يصير الفراش مكانا للذلة والمهانة، ورمزا سيميائيا لهما.

أما النساء فتلازم الأثاث فراشا وأرائك فلا يزيدها ذلك إلا حسنا وجمالا وأنوثة وأخذا بشغاف القلوب وألباب العقول، حيث يقول الأعشى: (٣)

٤. وَسَبَّحْتَكَ حِينَ تَبَسَّسْتِ بَيْنَ الْأَرِيكِةِ وَالسَّتَّارَةِ

فالمرأة بحد ذاتها أسرة لقلب المتكلم، فإذا جمع إليها حركة تمثل لغة جسدية دالة في افتتار الشفاه بالابتسام، فإن ذلك ما يزيد من شدة ذلك الأسر والحسن، وإذا أضيفت العلامة الثقافية المتمثلة بالأثاث من فرش وأقمشة وأسرة مزينة موضوعة في قبة أو بيت تظهر من خلالها المرأة وقد تبسمت فأسرت قلب الرجل، حيث بدت له من بين هذه العلامات الثقافية التي تمثل قرينة سيميائية لامرأة مصونة خلف ستورها، فهي امرأة مخدرة مخفية بين الفرش والستائر،

(١) ديوان الأعشى: مصدر سابق، ق ٢٨، ص ٢٣٩.

(٢) المصدر نفسه، ق ٢٩، ص ٢٤٩.

(٣) المصدر نفسه، ق ٢٠، ص ٢٠٣.

بحيث يرتقي الأثاث — هنا — إلى علامة ثقافية دالة على الترف والصيانة للمرأة، ويشير إلى استقرارها واطمئنانها، فالأثاث علامة سيميائية ثقافية من مستلزمات الحضارة المادية الصناعية في المجتمع العربي قبل الإسلام.

إن سيمياء الأثاث في شعر الأعشى يعتمد على الانزياحات الأسلوبية المجازية التي تكشف المستوى الدلالي للعلامات السيميائية الممثلة للجسد، وهي الآتية: لم توسد خدودها وسادا/ لم يوسد قنيلها/ خيالكَ يعود وسادي/ على ظهر أنماط ووسائد/ أعلى عن نمارقه/ تروك للفراش الممهّد/ رأى وطء الفراش/ سبتك بين الأريكة والستارة.

إن الانزياحات السابقة تعدّ ممثلات لسانية ثقافية تشكل البنية الدلالية المجردة للأثاث فسي شعر الأعشى، والفرضية الاستكشافية المدارية الأولية للدلالة النصية، هي أن الأثاث علامة سيميائية دالة على الراحة والاطمئنان، والعناية والاهتمام، وشدة الهوى والترف والبهاء، والجمال والجلال، والفاعلية والحركية، والابتعاد عن الضعف والخنوع والكسل، وتجاوز نعومة العيش، والدلالة على الذلة والمهانة، ويتعلق مع المرأة بحسنها وصيانتها وترفها ضمن مستلزمات الاستقرار والحضارة.

سادسا: سيميائية الخمرة في شعر الأعشى

تحضر الخمرة في هذا الجزء من الدراسة بوصفها علامة ثقافية ملازمة للجسد الإنساني بفعلها وتأثيرها فيه، بحيث تمثل الخمرة بلونها وأنيتها وفعلها... قرينة سيميائية للهو والعبث، أو للهم والألم، أو للحياة والموت... إلخ، وتبين الخمرة الكامن المخفي في النفوس من المشاعر والأفكار، وتشف عن معتقدات أو قيم كامنة في المجتمع العربي قبل الإسلام، ويستثمر الأعشى الخمرة في شعره فيؤيقنها في مشهد تصويري أو صورة استعارية أو كناية أو تشبيهية، وتظهر الخمرة بوصفها علامة رمزية حسب ما تعارف الناس عليه واستقر عندهم ضمن مجتمعهم، فالخمرة بتلازمها مع الجسد تشكل إحدى ممثلاته الثقافية الهامة في سياقات غنية وموحية.

بعد أن يورد الأعشى ما خبره في حياته بشئ ألوانها من سعادة وشقاء وفرح وحزن في شبابه وشيبته يذكر من ذلك تعاطيه الخمرة، وفعلها في جسده، حيث يقول الأعشى: (١)

٢٥. وَلَقَدْ شَرِبْتُ الرَّاحَ أَسْنَى — سَقَى مِنْ إِنْءِ الطَّهْرَجَارَةِ

٢٦. حَتَّى إِذَا أَخَذْتُ مَسَا — خِذَهَا تَغْشَيْتَنِي اسْتِدَارَةَ

لقد جعل المتكلم الخمرة بمنزلة الماء شربا وسقيا، فلا فرق بينهما إلا من جهة الإسكار في الأولى (الخمرة)، والصحو في الثاني (الماء)، وقد استخدم مفردة (الراح) مرادفة لمفردة الخمرة إحياء منه بالأريحية والانبساط للجسد والروح في آن معا، و(حتى) بمد ألفها وإطلاقه تفيد التدرج الزمني لسيرورة فاعلية الخمرة في الجسد، فإذا تغلغلت في مواضعها من هذا الجسد فإن أثرها يبين فيه على العموم، وفي الرأس منه على الخصوص؛ بحيث يغطي بغطاء السكر وغياب العقل بعد أن تغشاه النشوة فلا يعود يدري موضعه في دائرة الوجود، فالخمرة رمز سيميائي للغياب والقي، وهي قرينة سيميائية لحياة دائرية — (تغشى باستدارة) — لا يستقر قرارها، ولا تحدد معالمها، ولا نقطة الوصول فيها، فهي خروج للجسد من دائرة الواقع المعيش إلى عالم متخيل يسير في نطاق حلقة مفرغة.

ويصف الأعشى بصدق فعل الخمرة التدريجي في الجسد، ابتداء باننشاء الرائحة، وانتهاء بغليان الرأس وفورانه، وذلك في قول الأعشى: (٢)

١٥. تَكَادُ تُغْشِي وَلَمَّا تُدَقْ — وَتَغْشِي الْمَقَاصِلَ إِقْتَارَهَا

١٦. تُدَبُّ لَهَا فُتْرَةٌ فِي الْعِظَامِ — وَتَغْشِي الدَّوَابَّ فَوَارَهَا

تجعل الخمرة الجسد — على نحو تراتبي مرحلي — في نقطة الغياب الكلي، ابتداء من حضورها برائحتها الفواحة فينتشي الجسد وتبتدئ مقدمات السكر بالظهور، فتغطي الخمرة فاعلية المفاصل التي ينهض بها الجسد ويثبت حاله، بحيث تبدأ النشوة بالازدياد فتضعف مفاصل الجسد وتلين بعد شدة وقوة، فيصيب صاحبها الانكسار والفتور، وتستمر فاعلية الخمرة بوصفها علامة سيميائية لتسري في العروق على هيئة رويدا رويدا وتدب فيها كما الدابة بمشيها الهين البطيء، فيلين الجسد ويضعف ويسكن وتصير نشوته في أوج اشتعالها، فتبدأ حين ذلك مرحلة الغليان والجيشان؛ بحيث يغطي الرأس ويغشى بفاعلية الخمرة، فتتحقق

(١) ديوان الأعشى؛ مصدر سابق، ق ٢٠، ص ٢٠٥. الطهرجارة: الفجانة.

(٢) المصدر نفسه، ق ٦٤، ص ٣٦٩.

مرحلة الغياب الكلي عن دائرة الوجود؛ ليعيش الجسد في حيز متخيل غير واقعي وقد وصلت فاعلية الخمرة إلى أعلى الجسد (الرأس/الذوابة)، بعد أن سرى دبيبها في مخ العظام...

يمثل ما سبق كله علامة سيميائية للخمرة بوصفها أيقونة وقرينة ورمزاً، أما الأيقونة فموافقتها للدابة أو لإنسان صاحب تأثير في إنسان آخر يسلبه الجسد والفكر لعيش في حال من الذهان والتهيه والتخبط، والخمرة بفعلها السحري قرينة سيميائية مجاورة لهذا التهيه ومسببة له، أما رمزياتها السيميائية فقد شكلت ضمن مجتمعا وروادها عرفا مسبقا لغياب الجسد، ومن ثم موته في واقعه، ويكون إحياء الخمرة للجسد في عالم آخر متخيل، وبذلك تصير الخمرة رمزا للحياة والموت في الوقت نفسه. والجسد حضور دائم للروح، وحين يختفي أحدهما يختفي الآخر (١)

ويتعاضد تأثير الخمرة في الجسد إذا جاءت خالصة صرفاً دون أن تمزج بالماء، وهذا ما نجده في قول الأعشى: (٢)

٩. وَصَهْبَاءٌ صِرْفًا كُلُّونَ الْفُصُوفِ سَرِيعٌ إِلَى الشَّرْبِ إِكْسَالُهَا
فالصهباء علامة سيميائية تمثل انزياحا كنائيا لقرينة دالة على الخمرة لجامع لوني، فالصُهْبَاءُ: الشُّقْرَةُ أو الحمرة في شعر الرأس، وقيل: هي التي عصرت من عنب أبيض ولذلك ضرب لونها للبياض، (٣) والخمرة الصهباء علامة أيقونية موافقة للبن الأبيض في انصرافه من الضرع حاراً، فهي خمرة بيضاء خالصة لا يشوبها شائب، ولم تمزج بماء يقلل من فاعليتها، والماء شراب الحياة وهو رمز لها، والخمرة بانفكاكها عن الماء تشكل رمزا لحياة أخرى مغايرة صافية نقية من الكدر...، وهذه الحياة المغايرة تسرع إلى الشرب فتكسل أجسادهم بفاعليتها، وتنقلها عن الحياة والواقع المعيش، لأنهم يسارعون إلى حياة مغايرة متخيلة منفصلة عن الواقع والحقيقة، بحيث ينتقل الجسد إلى عالم برزخي يقع بين برزخ الموت الحقيقي وواقع الحياة المائل، فإذا غابت فاعلية الخمرة حضر الجسد، فعاد إلى واقعه الحقيقي.

(١) انظر: هلال، (عبدالناصر): خطاب الجسد في شعر الحداثة...، مرجع سابق، ص ١٠.

(٢) ديوان الأعشى: مصدر سابق، ق ٢١، ص ٢١٣.

(٣) انظر: ابن منظور: لسان العرب، مادة (صهب).

ولهذا يحرص شارب الخمرة على مبادرتها قبل طلوع فجر يوم جديد، وذلك في قول

الأعشى: (١)

١٥. فَلَمْ يَنْطِقِ الذِّكُّ حَتَّى مَلَأَ تُكُوبَ الرَّيَابِ لَهُ فَاسْتَدَارَا

فالفجر علامة سيميائية لحياة جديدة يحرص النديم على أن يبدأها بحياته المتخيلة تجاوزا عن الحياة الواقعية؛ ليعيش في عالم من الغياب، وقوله: (فاستدارا) يمثل حرف الفاء فيه حرف عطف يفيد الترتيب مع التعقيب السريع، ويشكل الفعل فيه قرينة سيميائية لدورة الوجود وقد غاب فيها الجسد عن الحياة الواقعية، واستدار العقل وانتشى بنشوة الحياة المتخيلة، لا مباليا بواقعه المعيش.

والخمرة قرينة الهوى وغياب العقل، فإذا وجدت الخمر بفعلها وتأثيرها فقد العقل وغطي

فأصبح في منزلة من منازل الغياب، وذلك في قول الأعشى: (٢)

١٤. وَطِلَامٌ خُسْرَوَانِي إِذَا ذَاقَهُ الشَّيْخُ تَغْنَى وَارْجَحَنَ

فالشيخ — هنا — علامة سيميائية تحتمل مجموعة بدائل ممكنة، البديل الأول: الشيخ المسن، البديل الثاني: الشيخ الرئيس، البديل الثالث: الشيخ المتدين. والخمرة ذات أثر في الشيخ المسن الفاني بأن تعيد إليه الصبوة وتغيب العقل والحلم، وقرينة ذلك ميل الجسد واهتزازه وترنحه بعد أن كان راجحا متزنا صار مرجوحا مهتزا مضطربا. أما الشيخ الرئيس فاهتزازه ابتعاد عن الحق والميزان ورجاحة العقل. أما الشيخ المتدين فقد تغنى وانتشى وطرب للخمرة وقدها، وتثاقل بعقله عن الدين فاضطرب حاله واهتزت مبادئه ومثله وقيمه. وقد تضافر الجسد مع الخمرة ليمثل "مستوى دلاليا ثانيا يشير إلى قيم مضافة تدرج الفعل الإنساني" (٣) ضمن سياق ثقافي يقترب بالصبوة، وحضور الهوى، وغياب العقل والاضطراب، والابتعاد عن الحق، واهتزاز القيم...

فالخمرة ضعف للجسد وهوان وذلة وخذلان للإنسان، كل ذلك من أجل النشوة التي يصف

الأعشى حال أهلها بقوله: (٤)

(١) ديوان الأعشى: مصدر سابق، ق ٥، ص ٩٧.

(٢) المصدر نفسه، ق ٧٨، ص ٤٠٩. الطلاء: الخمر. خسرواني: نسبة إلى خسرو شاه.

(٣) بنكراد، (سعيد): السيميائيات، مفاهيمها وتطبيقاتها، مرجع سابق، ص ٢٧١.

(٤) ديوان الأعشى: مصدر سابق، ق ٣٦، ص ٢٩٣.

٤٩. فَتَرَى الشَّرْبَ شَاوَى كُلَّهُمْ مِثْلَ مَا مُدَّتْ لَصَاحَاتُ الرَّبِجِ
٥٠. بَيْنَ مَغْلُوبٍ تَلِيلِ خُدَّهِ وَخُدُولِ الرَّجُلِ مِنْ غَيْرِ كَسَخِ

يستحضر المتكلم شباك الصيد الخاصة باصطياد القرد لجعلها أيقونة سيميائية موافقة لحال السكران وقد بلغت النشوة منهم مبلغا عظيما؛ بحيث تمددوا على الأرض وقد قهرتهم الخمرة وأذلّتهم، وكسرت أجسادهم وأفترتها، بعد أن وقعوا فريسة للمرحلة القردية بفعل إرادتهم، وهي مرحلة ينماز فيها جسد النشوان بالقفز والرقص والتصفيق كما القرد^(١)، وبعد ذلك وقعوا في مصائد القرد وتمادوا معها، وقد تبعت المرحلة القردية مرحلة فتور الجسد وغلبة السكر لتحضر مرحلة الغياب الكلي فتمثل حال الجسد المنتشي وقد ألقى به على خده تليلا فاقدًا لوعيه وعقله ووجوده، ومخدولا مهزوما ضعيفا، وقد تخلقت رجله عن متابعة حركة جسده بانجرارها خلف النشوان كما يجر الحبل دون مرض أصاب هذا الجسد، بل هي المهانة والذلة...، ويلاحظ جمع كبير للنشوان وقد أثرت الخمرة فيهم فجعلتهم بمنزلة الأموات، وتركهم في حال من الاغتراب عن الذات والغياب عن الواقع.

تحقق الخمرة لشاربها غيابا عن الواقع، فيتوهم بأنها تزيل همومه وأحزانه وانفعالاته...، وتحقق له إضافة إلى ذلك مجتمعا يظن أنه يشاركهم أفراحهم وأحزانهم، فهي تقليد مجتمعي ثقافي على الأغلب، والإيمان بها " فعل جماعي قسري "،^(٢) بالإضافة إلى أنها رغبة جسدية تجلبها للذة والأنس، ولهذا يستمتع الجسد بها، وهو ما نراه في قول الأعشى: (٣)

٢٣. ثَرِيكَ الْقَدَى مِنْ دُونِهَا وَهِيَ دُونُهُ إِذَا ذَاقَهَا مِنْ ذَاقِهَا يَتَمَطَّقُ

إنها خمرة صهباء صافية، أما قوله: (يتمطق) فهي انزياح كنائي لقريئة سيميائية دالة على طيب مذاق الخمرة، وتلذذ شاربها بها نابغ من إحساس غريزي فموي، والتمطق حركة جسدية تجمع اللسان إلى سقف الحلق على نحو مستمر، يتلطم بقايا الخمرة في الفم، بحيث ينتج عن ذلك طقطقة توافق التمطق صوتيا، ويمكن عد التمطق حركة للشفتين بضم بعضهما على بعض في صورة مستمرة أيضا، إن التمطق لشارب الخمرة حركة جسدية سيميائية، ولدت مشهدا تصويريا واقعا يحيل إلى مذاق الخمرة الطيب في فم شاربها ومدمنها.

(١) يبدأ فعل الخمرة في الجسد بالزهو كما الطاووس، يلي ذلك لعب القرد وحركيته، يتبعها قوة الأسد، وتنتهي بانعقاد الخنزير، فتتحل عرى النشوة والفرح والقوة ليخلد شاربها إلى النوم مهزوما. انظر: ألتونجي، (محمد): الأعشى شاعر المجون والخمرة، مرجع سابق، ص ٢١٦.

(٢) غيرو، (بيار): السيمياء، مرجع سابق، ص ١٣٥.

(٣) ديوان الأعشى: مصدر سابق، ق ٣٣، ص ٢٦٩.

ومن المظاهر المقترنة بالخمرة النساء الغانيات في الحانات، بحيث يعاطين الضجيع
خمركته بعد رقاذه، أو عند اقتراب نومه، وذلك في قول الأعشى: (١)

٢٠. تُعَاطِي الضَّجِيعَ إِذَا اقْبَلَتْ بُعِيدَ الرِّقَادِ وَعِنْدَ الْوَسَنِ

٢١. صَليْفِيَّة طَيِّبًا طَعْمَهَا لَهَا زَيْدٌ بَيْنَ كُؤُوبٍ وَدَنٍ

يلحظ تضمين البيت الأول في الثاني؛ إذ لم يرد المفعول به الثاني للفعل تعاطي فما اكتمل
معنى البيت الأول - بسبب الإسهاب في الوصف - إلا بإيراد المفعول به الثاني (صليفية) في
البيت الثاني، فالخمرة الصليفية كناية عن الخمرة طيبة المذاق، وقد فعلت في المرأة وتماهت
معهها؛ بحيث تتحول المرأة إلى علامة سيميائية تقترب بالهوى واللذة والمتعة واللهو كما
الخمرة.

وتمتزج الخمرة بفي المرأة ورضابه المائي البارد وأسنانها المشاكلة لشوك السيل الأبيض
الدقيق، وذلك في قول الأعشى: (٢)

١٥. وَكَانَ الْخَمْرَ الْعَتِيقَ مِنَ الْإِسْقَاطِ طِ مَمْرُوجَةً بِمَاءِ زَلَالٍ

١٦. بَاكَرَتْهَا الْأَعْرَابُ فِي سِنَةِ النَّوْمِ م فَتَجَرِي خِلَالَ شَوْكِ السَّيَالِ

يبدو في المثال السابق والذي سبقه حضور المرأة في وقت الرقاد، وهو علامة زمنية
مرتبطة بالتواصل الجسدي، إذ يقترب هذا الوقت باللذة والنشوة، بحيث يشاكل الريق الخمرة
الممزوجة بماء زلال عذب، فتهب هذه المرأة الحياة الواقعية (الماء الزلال الصافي النقي)،
وتهب الحياة المتخيلة (الخمرة الممزوجة بالماء)؛ لزيادة استهواء المتكلم الذي يقع بين الواقع
والتخيل، ويجمع البكرة والاستيقاظ: (المائية والحياة الواقعية في حيز الحضور)، والمساء
والنوم: (الخمرة والحياة المتخيلة في حيز الغياب).

لذا يحرص الأعشى أشد الحرص على الخمرة التي تمثل للشرب حياة ملءها الصخب
والمتعة...، فبعد أن يورد وصفا للخمرة وباطيتها الواسعة وقد اغترفت الكؤوس منها بأيدي
النازحين ما اغترفت، إلى أن نفذت الخمرة أو كادت، لتملأ الباطية مجددا بالخمرة من رزق

(١) ديوان الأعشى: مصدر سابق، ق ٢، ص ٦٧. الوسن: النوم. صليفية: خمرة معتقة. الدن: إناء فخاري
ضخم تحفظ فيه الخمر.

(٢) المصدر نفسه، ق ١، ص ٥٥.

آخر - يشبه بسواده عبدا حبشيا - تسيل الخمرة في هذه الباطية كالدم المسفوح وتجري
منهمرة كماء السحاب...، وذلك في قوله: (١)

٤٠. وَإِذَا غَاضَتْ رَفَعْنَا زَقْنَا طَلَّقَ الْأَوْدَاجَ فِيهَا فَانْسَفَحَ

٤١. وَتَسِيحُ سَيْلَانِ صَسْوِيهِ وَهُوَ تَسِيحٌ مِنَ الرَّاحِ مَسَحَ

٤٢. تَحْسِبُ الزَّقَّ لَدَيْهَا مُسْتَدَا حَبَشِيًّا نَامَ عَمْدًا فَسَانِبَطَحَ

جعل المتكلم مجلس الشراب في بدايته يغص بالحركية والنشاط؛ حرصا على حياة جديدة
يُضْحَى فيها بالخمرة وقد انسفحت من زقها حمراء اللون كالدّم الخارج من أوداج الذبيحة
متدفقا سريعا؛ لتكون الخمرة بزقها علامة أيقونية تمثل طقوس التضحية والقرban، وتعمق
ميثولوجيا العرب قبل الإسلام، ونجد تعالق الدم والخمرة بـ (دم المسيح) المنسفع بسيلانه
المسح، وما تقارب الحروف بين هذه الألفاظ (المسيح/ تسيح/ مسح/ تسياح/ انسفع) إلا تأكيدا
لهذا الاعتقاد، لتصير الخمرة بتسيحها وسيلانها ولونها الدموي علامة سيمائية ترمز للتضحية
والمقدس والحياة الخالدة. حيث " يتحول اللون إلى علامة سيمائية في أطر الحياة ومجالاتها
المختلفة...؛ لأن اللون كمدرّك بصري لا يظل محصورا في الدلالة الحافة، وإنما يتجاوز ذلك
ليكون دلالات وإيحاءات لها ارتباطها الوثيق برؤية النص وعالمه ". (٢)

أما الزق فيمثل علامة أيقونية موافق بلونه الأسود للعبد الحبشي وقد نام على الأرض
البطحاء، والجامع ما بين الزق والعبد الحبشي جامع اللون والعبودية التي تمثل منبعا للحياة
الآخرة كما يمثل الزق منبعا للخمرة بوصفها تمثل الحياة اللاهية في حال الغياب عن الحياة
الفانية. وبهذا تنتقل الدراسة في المحور التالي إلى ممثلات الجسد الدينية بوصفها ثقافة
طقوسية وشعائرية للجسد في المجتمع العربي ما قبل الإسلام، لتلاحظ مدى فاعلية هذه
الممثلات في النصوص الشعرية عند صاحبنا الأعشى.

يظهر أن سيمياء الخمرة في شعر الأعشى تعتمد على الانزياحات الأسلوبية المجازية التي
تكشف المستوى الدلالي للعلامات السيمائية الممثلة للجسد، وهي الآتية: أخذت الخمرة
مأخذها/ تغشنتني استدارة/ تغشي المفاصل/ تدب لها فترة في العظام/ يغشي فوارها الذوابة/

(١) ديوان الأعشى: مصدر سابق، ق ٣٦، ص ٢٩٣. غاض الماء: جف وغار. الطلق: المحسول. الأوداج: جمع وذج، وهو عرق الأخدع الذي يقطعه الذابح. أساحه: أجراه. الصوب: مصدر من صاب المطر إذا انصب ونزل. مسح: سائل، من سح الماء والمطر.

(٢) رباعية، (موسى سامح): آليات التأويل السيميائي، مرجع سابق، ص ٨٦.

سريع إكسالها/ تغنى الشيخ وارجحن/ نشاوى مثل ما مدت نصاحات الريح/ تليل خده/ خذول
الرجل من غير كسح/ من ذاقها يتمطق/ تعاطي الضجيع صليفيه/ باكرت الأغراب الخمرة/
تجري الخمرة خلال شوك السيلال/ زقنا طلق الأوداج/ تسياح من الراح/ تحسب الزق حبشيا
منبطح.

إن الانزياحات السابقة تعد ممثلات لسانية ثقافية تشكل البنية الدلالية المجردة للخمرة في
شعر الأعشى، والفرضية الاستكشافية المدارية الأولية للدلالة النصية، هي أن الخمرة علامة
سيمائية دالة على الحياة المتخيلة، والموت الميتافيزيقي، والغياب الكلي والتيه، والنشوة
والأريحية والانبساط، وخروج عن دائرة الواقع إلى عالم متخيل، والانكسار والتغطية،
والتخبط واللامبالاة، والاضطراب والابتعاد عن الحق والميزان والعقل، واهتزاز القيم
والمبادئ والمثل، وحضور الهوى والصبوة والضعف والهوان والذلة، واللذة والأنس والمتعة
والصخب، والتضحية والتقديس.

سابعاً: سيميائية الطقوس الدينية والأسطورية في شعر الأعشى

إن للجسد في الشعائر الدينية وطقوسها المختلفة دوراً هاماً ودالاً، سواء أكان جسداً ساكناً
خاشعاً ساجداً... أم جسداً متحركاً طائفاً...، إذ لا تؤدي الطقوس الدينية إلا بحضور الجسد
وسيطاً بين الإنسان وخالقه أو معبوده أياً كان في مختلف الثقافات والديانات، ويظهر الجسد
المتدين أو المؤدي لطقس ديني محدد في أدوار مختلفة ومقامات متباينة عند الأعشى، بحيث
نجد الجسد الساجد للقادة والرؤساء مؤلّها لهم، ونراه في مواضع أخرى جسداً يحل محل
الشمس والقمر والنجوم بعطائها ورفعتها...، أو يصير جسداً ممثلاً في محراب يطوف العبيد
حواله ويدورون في فلكه كما تدور الكواكب ضمن المجموعة الشمسية، أو كما يطوف
النصارى بالوثن، أو يطوف غيرهم بالأنصاب...، ونجد المتكلم يبذل في سبيل الوصول إلى
أربابه من السادة جهداً طقوسياً عظيماً، يمتطي فيه ناقته القوية ليصل مبتغاه، وتظهر بعض
الأفعال المتعارف عليها ضمن المجتمع وثقافته؛ كدق الناقوس للصلاة أو لذبح القربان، يلي
ذلك السجود والتضرع، وقد اجتمعت التماثيل في محرابها مزينة بحللها اللامعة، يطوف
حارسها بخمرته المقدسة ويحيطها بالرعاية والتبجيل لموازاتها لدم الذبيح المنساح فداءً
وتضحية، وأخيراً يلحظ حضور الجسد في باب القصة الأسطورية كزرقاء اليمامة بخروجها
عن المألوف والعادة بوصفها معجزة في البصر والبصيرة في أن معاً.

لقد أصبح الجسد علامة سيميائية مرتبطة بمجمل الثقافة المجتمعية من شعائر طقوسية أو رموز، "فكل مجتمع يتضمن تنظيمًا طقوسيا للنشاطات الجسدية، ففي كل لحظة يرمز الشخص عبر جسده (إشارات الحركية والإيمائية... إلخ) إلى طبيعة علاقته مع العالم، بهذا المعنى يعد الجسد - مهما كانت المجتمعات البشرية - حاضرا دائما بشكل بليغ"، (١) حيث يظهر الجسد علامة تعارف المجتمع وتواضع عليها في دلالاته على رمز مقدس، أو أيقونة مقدسة، أو قرينة دالة ضمن سياقها النصي، تحيل هذه العلامات كلها ضمن سيرورة التدليل إلى مضامين جمالية وثقافية في آن معاً، وما الشعر إلا فيض ديني سحري في مصدره، ولغز فلسفي محير في ماهيته ووظيفته. إذ ترتبط معظم صور الجسد وممثلاته الثقافية في الشعر الجاهلي بالمعتقدات الدينية الشائعة آن ذلك، وبالممارسات الشعائرية الطقوسية القديمة التي تمثل منبعاً أولياً ومكوناً ثقافياً لهذا الشعر. (٢)

يلصق الناس جباههم بالأرض سجوداً لله وحده، أو تعظيماً لساداتهم القادة بأفعالهم وفضائلهم وأخلاقهم...، حيث يقول الأعشى في مدح قيس بن معديكرب: (٣)

٤٩. فَلَمَّا أَتَانَا بُعِيدَ الْكَرَى سَجَدْنَا لَهُ وَرَفَعْنَا عَمَارًا
٥٠. فَذَلِكَ أَوَانُ الثَّقَى وَالزَّكَى وَذَلِكَ أَوَانُ الْمَلِكِ حَارًا
٥١. إِلَى مَلِكٍ خَيْرَ أَرْبَابِهِ وَإِنَّ لِمَا كُلِّ شَيْءٍ قَرَارًا

فالسجود طقس جسدي حركي محسوس يمثل رمزا سيميائيا دالا على التقديس والتعظيم، ويمكن تقدير الكلام على النحو الآتي: (سجدنا لله تعظيماً لفعل الممدوح وتكريماً له) كما سجد إخوة يوسف له؛ (أي لله شكراً ليوسف)، وكما سجد الملائكة لله تعظيماً لخلقه آدم في تكوينه الذي جمع الله فيه الشهوة والعقل (٤)، ورغم ذلك وفي كلا التفسيرين فالسجود للملك هنا يمثل علامة سيميائية تقترن بالإجلال والإكرام والتعظيم والخشية والتركية، وقد وصف (بخير الأرباب) التي تمثل علامة سيميائية دالة على الربوبية وتعددها بدليل اسم التفضيل (خير)،

(١) بروتون، (دافيد لو): لنثروبولوجيا الجسد والحدائق، مرجع سابق، ص ١٢١-١٢٢.
(٢) يمكن الاستفادة من كتاب (الصورة في الشعر العربي، لعلي البطل) في تعميق الفهم بتأثير الدين والأساطير والطقوس القديمة في مجتمع ما قبل الإسلام. انظر: البطل، (علي): الصورة في الشعر العربي حتى آخر القرن الثاني الهجري، دراسة في أصولها وتطورها، مرجع سابق، ص ٣٣-٩٦، ص ١٢٣-١٥٧.
(٣) ديوان الأعشى: مصدر سابق، ق ٥، ص ١٠١. العمارة: ربحانة كان الرجل يحيي بها الملك مع قوله: عمرك الله. حار: رجح.
(٤) انظر: ابن منظور: لسان العرب، مادة، (سجد).

فهناك أرباب أقل منه منزلة، وربما وصل الممدوح بهذا إلى رمز سيميائي دال على التقديس والتأليه.

فلا يقصد الجسد لذاته المادي بل بما ينتج عنه من روحانية ومعان مجردة كالفضائل والأخلاق، ولهذا لا يتورع المتكلم من السجود لممدوحه هوذة بن علي الحنفي، وذلك في قول الأعشى: (١)

٤٧. مَنْ يَلْقَ هَوَزةً يَسْجُدُ غَيْرَ مُتَّئِبٍ إِذَا تَعَصَّبَ فَوْقَ النَّاجِ أَوْ وَضَعَا
فالسجود لصاحب التاج المعصب قرينة سيميائية دالة ترمز سيميائيا للتعظيم والملك والرياسة بدليل التاج والعصابة (العمامة)، وتأليه له بما هو قار فيه من الضر والنفع ومن الجسدي والروحي.

ويسكن الجسد عندما تغشاه طلعة القائد كما يسكن للهِلال الذي عبده بعض العرب في جاهليتهم من ضمن ما عبده من ظواهر الطبيعة. وقد عبدت الملوك والأبطال في الديانات القديمة نتيجة منزلتهم المتفوقة؛ (٢) بقوتهم الجسدية الحربية وبعطائهم وإغاثتهم المجتمعية، وهذا ما نجده في قول الأعشى يمدح الأسود بن المذر: (٣)

٤٤. أَرْتَجِي صِلَتَ يَظِلُّ لَه الْقَوُ مَ رُكُونًا قِيَامَهُمُ لِلْهِلالِ
فالركود علامة رمزية دالة على الإجلال والهيبة، أما اقتران الجسد في هيئته وطلعته مع الهلال بنوره وطلعته فيمثل تمازجا للمشخصات المعبودة في ثقافة العصر الجاهلي.

فالهلال بماديته وهيولاه رمز سيميائي للوفاء والمجد والرفعة والخير والعطاء، حيث يقول الأعشى في مدح هوذة بن علي مشبها إياه بهلال السماء: (٤)

٣٤. إِلَى مَلِكٍ كَهَلَالِ السَّمَاءِ عِزِّكَ وَفَاءُ وَمَجْدًا وَخَيْرًا
لقد تحول جسد الرجل الممدوح إلى أيقونة سيميائية موافقة للهلال برفعته ومجده ونوره ونفعه وضره، ليغدو الممدوح رمزا مقدسا، وإلها نافعا ضارا.

(١) ديوان الأعشى: مصدر سابق، ق ١٣، ص ١٥٧. غير متئب: لا يستحي، فعلها أناب، أي استحي.
(٢) انظر: البطل، (علي): الصورة في الشعر العربي حتى أواخر القرن الثاني الهجري، مرجع سابق، ص ١٨٤.

(٣) ديوان الأعشى: مصدر سابق، ق ١، ص ٥٩. الأريحية: الارتياح للندى وفعل الخير. صلت: ماض، ومنه سيف صلت أي متجرد من غمده.

(٤) المصدر نفسه، ق ١٢، ص ١٤٧.

ويعاود السكون والخشوع الجسد في طلعتة وزينته، وذلك في قول الأعشى يمدح مسروق

بن وائل: (١)

٥. فَإِذَا رَأَوْهُ خَاشِعًا خَشَعُوا لِذِي نَاجٍ خَلِجًا

فالخشوع سكون للجسد، فهو علامة حسية موافقة للرغبة والاستسلام الروحي للخالق، إنه استسلام الجسد، وتسليم شؤونه كلها لصاحب الرياسة والجلال... لقد وصل القادة في المجتمع الجاهلي إلى مرتبة إلهية؛ بما يتمتعون به من صفات جسدية مثالية ظاهرة، أو أخلاق عظيمة باطنة.

لذا فلا يتخيل الناس حياتهم دون وجود ساداتهم من ملوك أو زعماء قبائل... إلخ، حيث نرى ذوي العوز منهم يدورون بأبوابهم يسألونهم حوائجهم، وصورة الرجل المثال المجاوزة للواقع قد تكون "بمثابة البديل عن إله خالق حكيم يشعرون بوجوده، دفعهم إلى ذلك إحساس فطري بتلك الحاجة إلى قوة علوية حكيمة تواجه بطش الزمان وقسوة المكان وجور بعض بني الإنسان، وإلى قوة تعيد للإنسان ما تصدع من نفسه ووجدانه وفكره في مواجهة عوامل الهدم الوجودي"، (٢) وهذا ما نجده في قول الأعشى يمدح قيس بن معديكرب: (٣)

٥١. يَطُوفُ الْعَقَاهُ بِأَبْوَابِهِ كَطُوفِ النَّصَارَى بِنَبِيِّ السَّوْتِ

يدل الطواف على الدوران حول الشيء، فهو حركة طقوسية مشفرة وفق قانون الجماعة الديني، وقد جعل صوت النص من الطواف أيقونة سيميائية مشابهة لطواف النصاري بتمثيلهم؛ رعاية لها وخدمة وتقديس، في مشهد تصويري طقوسي مسنن، يجعل للجسد فاعلية حركية ترمزن الرجل الممدوح وتجعله بمنزلة الشيء المقدس الذي يكثر الناس المجيء إليه طلبا للعون والنجدة والرعاية... فالطقوس بوصفها سلوكا دالا، ووسيلة من وسائل الاتصال، ومنظومة علامات لها خصوصيتها البنيوية والدلالية، يمكن تناولها في نطاق الحركة الجسدية، وما يصاحب هذه الحركة/الطقس من ممثلات ثقافية كالملابس والأقنعة... (٤) وكلها علامات تحمل عمقا دلاليا مضمرا في أنساق المنظومة الثقافية للمجتمعات الإنسانية.

(١) ديوان الأعشى: مصدر سابق، ق ٧٠، ص ٣٨٩.

(٢) يوسف، (حسني عبدالجليل): الأدب الجاهلي، قضايا وفنون ونصوص، ط ١، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية - مصر، ٢٠٠٧م، ص ٢٢٠.

(٣) ديوان الأعشى: مصدر سابق، ق ٢، ص ٧١.

(٤) انظر: قاسم، (سيزا) وأبو زيد (نصر حامد): أنظمة العلامات في اللغة والأدب والثقافة...، مرجع سابق، ص ٣٨.

ومن ذلك تكليف صوت النص نفسه رحلة صعبة فوق ناقة قوية في همتها وجسدها ممثلاً لطقس حركي اعتاد الشعراء عليه في الوصول إلى مبتغاهم، أو هرباً من واقع مائل، فإذا كان المبتغى سيداً لقومه ورباً في الوقت نفسه فإن ذلك يزيد من عزيمة المتكلم، حيث يقول الأعشى في مدح سادة نجران: (١)

٢٦. وَكَغَبَةِ نَجْرَانَ حَتَّمْ عَلَيْنَا — كَحَتَّى ثَنَاخِي بِأَبْوَابِهَا

٢٧. نَزُورُ يَزِيدَ وَعَبْدَ الْمَسِيحِ وَقَيْنَسًا هُمُ خَيْرُ أَرْبَابِهَا

فليس للناقة بد إلا الإناخة مقيمة بأبواب الكعبة النجرانية المقدسة (موئل المسيحية في العصر الجاهلي)؛ ليتصل المتكلم بساداتها بعد هذا الطقس المنهك للجسد على الراحلة، فيصير بمنزلة الزائر الحاج الذي يشد الرحال بهدف الاتصال بالخالق وتقديم شعائر التقديس له، وهنا يتصل صوت النص بآرباب نجران وأخبارهم بوصفهم رمزا سيميائيا دالا على المقدس أو المؤله.

ويلاحظ الأعشى في موضع آخر معيياً على قبيلته — سعد بن قيس — اعتكافهم على أنصابهم وأوثانهم التي أودت بهم إلى الهلاك، حيث يقول: (٢)

٤٧. فإِذَا عَبِيدٌ عُكِّفُوا — مُسَلَّكَ عَلَيْنَا أَنْصَابُهَا

فالاعتكاف: المواظبة والإقامة (٣) في المكان دون أن يبرح عنه أو يصرف وجهه، وقد تمسكت الأجساد بالأنصاب واعتصمت بها، وهذه الشعائر والطقوس الجسدية تمثل علامة سيميائية رمزية دالة على مشهد التقديس وطلب العون والرعاية من أوثان لا تضر ولا تنفع، وقد أقر صوت النص بهذا المعتقد، في دلالة واضحة على أن الوعي بعبثية عبادة الأوثان في المجتمع الجاهلي كانت حاضرة.

فالأنصاب والأوثان والتماثيل تمثل بحد ذاتها علامات إيقونية شهروا بها رجالاً ونساء أو أنصاف آلهة بنفعها وضررها، وجعلوها وسيطاً بينهم والخالق، ولهذا اعتنوا بها عظيم العناية، ووضعوها في أشرف بقعة من مجالسهم ودور عبادتهم، حيث نجد الأعشى يشبه المرأة المحبوبة بالدمية في قوله: (٤)

(١) ديوان الأعشى: مصدر سابق، ق ٢٢، ص ٢٢٣.

(٢) المصدر نفسه، ق ٣٩، ص ٣٠٧.

(٣) انظر: ابن منظور: لسان العرب، مادة (عكف).

(٤) ديوان الأعشى: مصدر سابق، ق ١٨، ص ١٨٩.

٥. كَذَمَنِي صُورَ مَحْرَابُهَا بِمُذْهَبٍ فِي مَزْمَرٍ مَائِرٍ
فالدمية علامة أيقونية ترمز للإله المعبود، وقد وضعت في محرابها (أشرف بقعة في المجلس أو البيت) مزينا بالذهب البراق اللامع؛ تعظيما وإجلالا للأيقونة الماثلة في هذا المحراب وما ترمز إليه.

وتظهر شعائر دق الناقوس وبناء الهياكل والتمثيل في دور العبادة تُقَرَّب إليها القرايين وتقدس بأيقونة الصليب والخشوع بين السجود والتضرع...، حيث يقول الأعشى في مدح قيس بن معديكرب: (١)

٦٢. وَمَا أَيْبَلِيَّ عَلَى هَيْكَلٍ بَنَاهُ وَصَلَبَ فِيهِ وَصَارَا

٦٣. يَرَاوُحُ مِنْ صَلَوَاتِ الْمَلِكِ طَوْرًا سُجُودًا وَطَوْرًا جَوَارًا

٦٤. بِأَعْظَمِ مَنَّةٍ تُقَى فِي الْحِسَابِ إِذَا النَّسَمَاتُ تَفْضَنَ الْعُبَارَا

نلاحظ التشبيه الدائري الذي يبدأ بأداة النفي (ما) ويستمر المشبه به في عدة أبيات إلى أن نصل لوجه الشبه مبتدئا باسم تفضيل مسبوق بحرف الباء (ما.....بأفضل)، ونجد - هنا - حركة جسدية تبدأ بدق الناقوس وبناء الهياكل ووضع الصليب، وبعد تهيئة المجلس المقدس (دار العبادة) يأتي الجسد بصلواته من سجود وتضرع...، وهذه الصورة الفنية بمجملها تمثل أيقونة سيميائية دالة على ما يتمتع به الممدوح من تقوى وخشية يزيد فيها على غيره ترمز لعلو شأنه وفضائله الجمة.

ولذا يقتزن دق الناقوس في المعبد بالخمرة المقدسة التي يباكرها المتكلم مع ندمائه، وذلك في قول الأعشى: (٢)

١٣. وَكَأَسَ كَعَيْنِ الذِّكِّ بَاكَرَتْ حَدَّهَا بِفَتَيَانِ صِدْقٍ وَالنَّوَاقِصُ تُضْرَبُ

فالحركية الجسدية في التبكير إلى الخمرة الصهباء الصافية ترتبط بشعيرة دينية هي (ضرب النواقيص)؛ إشعارا بشعيرة دينية أخرى، فتتماهى الشعيرتان بعضهما مع بعض لتشكلا حركتين جسديتين ترمزان للمقدس في ابتداء النهار بحياة جديدة، تلتقي فيها الروح بالجسد.

(١) ديوان الأعشى: مصدر سابق، ق ٥، ص ١٠٣. أييلي: صاحب أبيل، وهي العصا التي يدق بها الناقوس. الهيكل: موضع في صدر الكنيسة يقرب فيه القريان. صلب: صور فيه الصليب. صار: سكن. راوح بين العليلين: تداول هذا مرة وهذا مرة. جاز إلى الله: تضرع بالدعاء.
(٢) المصدر نفسه، ق ٣٠، ص ٢٥٣.

فالخمرة علامة ثقافية دالة في سياق القصيدة الجاهلية على الديانة، وما اقتران الخمرة بالمجالس والشعائر والطقوس إلا مؤشرا على قيمتها المرتفعة في ثقافة بعض العرب قبل الإسلام، حيث يقول الأعشى يصف طواف يهودي (بائع خمرة) وعنايته الكبيرة بها: (١)

١٠. وَصَهْبَاءَ طَافَ يَهُودِيُّهَا وَأَبْرَزَهَا وَعَلَيْهَا خُثْمٌ
١١. وَقَابَلَهَا الرِّيحُ فِي دَنِّهَا وَصَلَّى عَلَى دَنِّهَا وَارْتَسَمَ

فالطقس الجسدي الأول هو الطواف حول الخمرة كما يطوف العابد حول نصبه وتمثاله المقدس، وتحديد ديانة العابد باليهودي يعمق هذا المنحى، فالطواف — هنا — علامة أيقونية موافقة لعملية التقديس والتواصل الروحاني، يعضد ذلك كله قوله: (صلى عليها وارتسم)، مشكلا علامة سيميائية تقترن بالدعاء والتكبير والتهليل والتلبية والتعوذ وطلب البركة...، إنها طقوس لفظية جسدية في آن معا تحيل ضمن سيرورة التذليل (السيمبوز) إلى رمزية الخمرة بوصفها علامة على المقدس. وقد شكلت الخمرة ومضمونها المضمرة "نسق الأنساق السيميائية...، وهو بمثابة عالم ثقافي منفصل عن الواقع، قد يفضي بدوره إلى التأثير في الواقع وتحويله، على أن كل فعل تحويلي من شأنه أن يتحول إلى علامة وينشئ مسارا سيميائيا جديدا". (٢)

وتتال الخمرة رعاية كبيرة، يحرسها رجل موكل بها لا يبرح بيثها مدى الدهر، فهو مقيم في معبده وإلى جواره معبودة تذبح فينساح دمها غزيرا مباركا، حيث يقول الأعشى في ذلك: (٣)

٤. لَهَا حَارِسٌ مَا يَبْرَحُ الدَّهْرَ بَيْتَهَا إِذَا ذُبِحَتْ صَلَّى عَلَيْهَا وَزَمَزَمَا

فحارس الخمرة هو الراهب، وبيثها أيقونة للمعبد أو الدير أو الكنيسة، أما وقد ذبحت الخمرة فشكلت أيقونة سيميائية موافقة للمسيح وقد صلب في العقيدة المسيحية ودم المسيح المسفوح يشبه الخمرة التي أصبحت رمزا مقدسا للتضحية والفداء، وقد صلى الراهب وبارك ودعا عند سيلان الخمرة من إنائها، وأعقب الصلاة زمزمة بصوته الخفي الخافت كأنه تتممة وتعاويز باطنية، وتوحي (الزمزمة) بالشراب المقدس الأول عند المسلمين ألا وهو (الماء) العائد لبئر زمزم وقد نبع ماؤها من بين أصابع النبي إسماعيل — عليه السلام — فأنقذ حياته من الموت، وقد جعل الله من الماء كل شيء حي، ليصير الماء ضمن ثقافة المجتمع وشفرته

(١) ديوان الأعشى: مصدر سابق، ق ٤، ص ٨٥.

(٢) إيكو، (مبرتو): القارئ في الحكاية... مرجع سابق، ص ٥٤.

(٣) ديوان الأعشى: مصدر سابق، ق ٥٥، ص ٣٤٣.

التواصلية رمزا للحياة، وهو ماء عذب وافر؛ ولهذا يزعم الراهب لخمرة المقدسة؛ لتكثيرها وحرصا عليها ومباركا إياها.

ويؤيّن المتكلم الخمرة صراحة بدم الذبيح، حيث ترتبط "بطقوس الدين، فالخمرة إما شراب الآلهة، وإما دم الإله...، في احتفالات يُمثل فيها مصرعه وقيامه من بين الأموات،" (١) وذلك في قول الأعشى: (٢)

٦. كَدَمِ الدِّينِجَ عَرِيْبَةً مِمَّا يُعْتَقُ أَهْلُ بَابِلْ
فالخمرة علامة أيقونية موافقة لدم المسيح (الذبيح) في لونه الأحمر وفي رمزيته الدالة على التضحية والفداء، لتغدو الخمرة رمزا مقدسا يضاف إليها ملمح أسطوري متعلق بحضارة بابل وما يعتقدونه في معابدهم من خمرة تجلب من أطايب الثمار في جنانهم، فتزداد الخمرة قداسة ومهابة وقيمة.

ويتعلق الجسد في شعر الأعشى بأسطورة زرقاء اليمامة بوصفها شخصية تاريخية أسطورية ثقافية، تمثل عينها علامة رمزية تحيل في واقعها الحقيقي المحسوس إلى قوة البصر، وتحيل في باطنها السيميائي إلى قوة البصيرة والرؤية واستشراف المستقبل، " فالنص إنتاج سيميائي بالدرجة الأولى يتمفصل داخل نظام ثقافي محدد"، (٣) حيث يقول الأعشى مخاطبا ابنه يستحثها على أن تكون رؤيتها كروية اليمامة: (٤)

١٦. مَا نَظَرْتَ دَاتُ أَشْفَارِ كَنْظَرَتِهَا حَقًّا كَمَا صَدَقَ الدِّينِيُّ إِدْسَجَعَا

١٧. إِذْ نَظَرْتَ نَظْرَةً لَيْسَتْ بِكَاذِبَةٍ إِذْ يَرْفَعُ الْآلُ رَأْسَ الْكَلْبِ فَارْتَفَعَا

١٨. وَقَلْبَتْ مَقْلَةً لَيْسَتْ بِمُقْرِفَةٍ إِنْسَانٌ عَيْنٌ وَمَوْقَا لَمْ يَكُنْ قَمْعَا

فإبصار زرقاء اليمامة لمسافة توازي مسير ثلاث ليال جعلها أسطورة خارجة عن المألوف والعادة، ومن ثم فنظرتها غير الكاذبة تمثل قرينة سيميائية دالة على معرفتها بالأمور ودرايتها فيها، أما مقلتها السليمة وإنسان عينها الصافي فيمثل كذلك قرينة سيميائية تحيل إلى

(١) البطل، (علي): الصورة في الشعر العربي حتى آخر القرن الثاني الهجري، مرجع سابق، ص ٢٠٣.

(٢) ديوان الأعشى: مصدر سابق، ق ٧٦، ص ٣٩٧.

(٣) خمري، (حسين): نظرية النص من بنية المعنى إلى سيميائية الدال، مرجع سابق، ق ٣٦.

(٤) ديوان الأعشى: مصدر سابق، ق ١٣، ص ١٥٣. أشفار: جمع شفر، وهو أصل مثبت الشعر في الجفن. الدّيني: سطيح الكاهن. سجع: تنبأ بقول مسجوع، وهو سجع الكهان. الآل: السرايب. رأس الكلب: جبل. مقرفة: من قرف؛ أي خلط وكذب. إنسان العين: الفتحة التي أمام عدسة العين ومنها تبصر. القمع: فساد في موق العين واحمرار.

سلامة رأيها ووضوح رؤيتها. وهذه القرائن السيميائية الجسدية في هذه المرأة الأسطورة لم تمنع قومها من تكذيبها بما ارتأت، فوقع عليهم حسان بجيشه فنال منهم وأهلك ديارهم. إن أسطورة العين من جسد اليمامة منظومة إشارات معقدة ومتشابكة ضمن الشفرة الثقافية، ولدت العديد من المضامين والعلامات الإيديولوجية؛^(١) لأن تمظهرات الأسطورة سيرورة دلالية ضمن نسق سيميائي ثاب متعدد الدلالة، غير منفصل عن القيم الاجتماعية/الثقافية والتاريخية للعصر أو للجماعات الإنسانية، بما يسمح بميلاد معان جديدة.^(٢)

يلحظ بأن العين من جسد المرأة في شعر الأعشى — كما رأينا ذلك في الفصل الأول من هذه الدراسة — تمثل أيقونة سيميائية للجمال والحسن بمشابهتها لعين الطيبة، أما أن نجد للمرأة عينا وموقا وإنسانا صافيا دالا على البصيرة والرؤية فهو خروج عن العادة والعرف في شعر الأعشى خاصة، كما خرجت هذه اليمامة عن الطبيعة والعرف والعادة والمألوف من صفات النساء، ورغم هذه الأسطورة لجسد المرأة لم تتل حظا عند قومها ومجتمعها بعدم تصديقها، لا بل كانت نهايتها وخيمة وهي الموت، وكان حال الثقافة الجاهلية قولها: إذ خرجت أيتها المرأة عن طبيعتك المناطة بجسدك والمتحورة حوله فإنك ستفقدين حياتك كما فقدت اليمامة حياتها!.

ولكن المتكلم يعلي من شأنها وقيمتها ويمتدحها بأجمل الصفات الجسدية وما تحيل إليه من فضائل وقيم وخصائل حميدة دالة على الكمال والمثالية...

يظهر أن سيمياء الطقوس الدينية والأسطورية في شعر الأعشى تعتمد على الانزياحات الأسلوبية المجازية والانزياحات العرفية الخارجة عن العادة والمألوف وكلها تكشف المستوى الدلالي للعلامات السيميائية الممثلة للجسد، وهي الآتية: سجدنا له/ ملك خير أربابه/ من يلق هوذة يسجد/ القوم ركود له قيامهم للهِلال/ ملك كهلال السماء/ خشعوا لذي تاج/ يطوفون بأبوابه كطوف النصارى بالوثن/ تناخي بأبواب كعبة نجران/ عبيد عكف مسك على أنصابها/ دمية صور محرابها/ بنى أيلى هيكلًا وصلب فيه/ طورا سجودا وطورا جوارا/ باكرت الكاس والنواقيس تضرب/ طاف يهوديها/ صلى على دنها وارنسم/ حارس ما يبرح بيتها/ إذا ذبحت صلى عليها وزمزا/ كدم الذبيح/ ما نظرت ذات أشفار كنظرتها/ مقلة ليست بمقرفة إنسان عين.

(١) انظر: تشاندلر، (دانيال): أسس السيميائية، مرجع سابق، ص ٢٤٩-٢٥٠.
(٢) انظر: يوسف، (أحمد): الدلالات المفتوحة، مقاربة سيميائية في فلسفة العلامة، مرجع سابق، ص ١٤٥-١٤٦.

إن الانزياحات السابقة تعد ممثلات لسانية ثقافية تشكل البنية الدلالية المجردة للطقوس الدينية والأسطورية في شعر الأعشى، والفرضية الاستكشافية المدارية الأولية للدلالة النصية، هي أن الطقوس الدينية والأسطورية علامة سيميائية دالة على التقديس والتأليه والتعظيم، والإجلال والإكرام، والخشية والتزكية، والمهابة والرفعة، والمجد والرهبة والاستسلام، والرعاية والعون، وعلو الشأن والرياسة والفضائل الجمّة، والتقاء الروح بالجسد والتواصل الروحاني، والدعاء بالتلبية والتبريك...، والتضحية والفداء، والكمال والمثالية، وقوة البصيرة واستشراف المستقبل، وسلامة الرأي ووضوح الرؤية.

نموذج تطبيقي لنص مكتمل

أبعاد الدلالات السيميائية لعلامات الجسد في قصيدة الأعشى

يُعدُّ هذا النموذجُ التطبيقيُّ مثالا لدراسة القصيدة المفردة بكافة شرائحها ومخططاتها، أثرت أن أُختم به هذه الأطروحة؛ للتدليل على فاعلية العلامات السيميائية متضافرة السياقات النصية الداخلية والتناصية الخارجية وفق البنية المكتملة بوصفها كلا علامتيا دالا، دون تجزئ أو تفتيت للعلامات المرتبطة بالجسد كما رأينا ذلك في فصول الدراسة، وهذا لا يُنقص من قيمة ما تمَّ بحثه؛ إذ يُشكلُ بحثُ الأبعاد الكلية في هذا النموذج تعميقاً لما جاء ضمن الدراسة، حيثُ يعدُّ ما جيء به أنفاً من دلالات جزءاً من المناطق التدليلية على المعنى الكامن المضمن في بنية النصِّ ومداراته الدلالية وفرضياته الاستكشافية التأويلية.

وعلى هذا وللوصول إلى الغاية المرجوة من هذا التطبيق سنعمد إلى توضيح مقاطع النصِّ بوصفها شرائح أو لوحات مشتتة في ظاهرها ومدمجة ضمن البرمجة النصية واستراتيجيات القصيدة في باطنها، والانتقال بعد ذلك إلى بيان مناطق التدليل السيميائية للموضوع العلاماتي الجسدي منه خاصة، وذلك ببحث الأيقونات والقرائن والرموز وما تفضي إليه من معان ثوان وثوالت، بما يمثلها بعضها من انزياحات استبدالية وتركيبية، بالإضافة إلى جلاء بعض الفراغات ما بين المعاني المستتجة بالتداول، وما بين المقاطع النصية، بالارتكاز على السيرة التدليلية التي تنطلق من الممثل نحو الموضوع بفعل المؤول الديناميكي، وصولاً إلى تعميق آخر للمعاني وجمالياتها وفرضياتها الكلية، وذلك ببحث المدارات الدلالية للمعنى السيميائي وتمفصله داخل سيرة التأويل، وذلك في العبور من شكل العلامة وموضوعها المباشر إلى شكل المضمون وموضوعه غير المباشر المضمن داخل البنية العميقة للعلامات؛ بهدف الكشف عن الملامح الدلالية لشعرية الجسد وتحولاتها، وتأويلها، وبيان فاعليتها العلاماتية في قصيدة الأعشى.

أولاً: مقاطعُ النصِّ:

يمثل كل مقطع وحدة دلالية متماسكة على صعيد علاماته المفردة، وكل وحدة دلالية مدمجة مع سائر المقاطع والوحدات الأخرى على مستوى (النص). وقد أثرت إطلاق مسمى على كل مقطع بما يتوافق مع مداره الدلالي، ويمكن تمييز المقاطع الآتية في القصيدة:

١. المقطع الأول: إخبارٌ عن صَحْوِ الدَّاتِ ووَعْيِهَا (البيت رقم ١).

حيث يقول الأعشى: (١)

١. صَحَا الْقَلْبُ مِنْ ذِكْرِي فَتَيْلَةً بَعْدَمَا يَكُونُ لَهَا مِثْلُ الْأَسِيرِ الْمُكْبَلِ
يبدأ هذا المقطع بجملة فعلية مبدوءة بفعل دال على الزمن الماضي (صحَا)، منسوبا إلى القلب المُعَرَّفُ الغائب بوصفه فاعلا مرفوعا في مستواه النحوي، وقد تحرر من ذكرى قديمة أسرته وقيدته إليها، فالوعي بفاعليته يتناسب مع فاعلية الجملة الفعلية التي ابتدأت القصيدة بها، فهو مقطع يمثل عتبة للقارئ في الدخول إلى دلالات النص، وقد أضفى هذا المقطع إحياء بالفاعلية والحركة والحياة الجديدة...

٢. المقطع الثاني: الجسدُ الأنثويُّ واستهواءُها المُعْطَلَةُ (الآيات ٢ - ٢٤)

يقول الأعشى: (٢)

٢. لَهَا قَدَمٌ رِيًّا سَبَّاطٌ بَنَاتُهَا قَدْ اعْتَدَلَتْ فِي حُسْنِ خَلْقٍ مُبْتَلِ
٣. وَسَاقَانِ مَارَ اللَّحْمُ مَوْزًا عَلَيْهِمَا إِلَى مُنْتَهَى خَلْخَالِهَا الْمُتَصَلِّصِ
٤. إِذَا التَّمِسَتْ أَرْبَيْتَاهَا تَسَانَدَتْ لَهَا الْكَفُّ فِي رَأْبٍ مِنَ الْخَلْقِ مُقْضِلِ
٥. إِلَى هَذَفٍ فِيهِ ارْتِفَاعٌ تَرَى لَهُ مِنَ الْحُسْنِ طِلًّا فَوْقَ خَلْقٍ مُكَمَّلِ
٦. إِذَا انْبَطَحَتْ جَافَى عَنِ الْأَرْضِ جَنْبُهَا وَخَوَى بِهَا رَأْبٌ كَهَامَةٍ جُنْبِلِ
٧. إِذَا مَا غَلَاهَا فَارِسٌ مُتَبَدِّلٌ فَنِعْمَ فِرَاشُ الْفَارِسِ الْمُتَبَدِّلِ
٨. يُلَوِّؤُ بِهَا بُوصٌ إِذَا مَا تَقَضَّتْ تَوَعَّبَ عَرْضَ الشَّرْعِيِّ الْمُغِيلِ
٩. رَوْدِفُهُ تَثْنِي الرِّدَاءَ تَسَانَدَتْ إِلَى مِثْلِ دِغْصِ الرَّمْلَةِ الْمُتَهِيلِ
١٠. نِيَافًا كَغُصْنِ الْبَانِ تَرْتَجُّ إِنْ مَشَتْ دِينَيبَ قَطَا الْبَطْحَاءِ فِي كُلِّ مَنَهْلِ

(١) ديوان الأعشى: مصدر سابق، ق ٧٧، ص ٤٠١.

(٢) المصدر نفسه، ق ٧٧، ص ٤٠١.

١١. وَتَدَيَانِ كَالرُّمَانَيْنِ وَجِيذُهَا
 ١٢. وَتَضْحَكُ عَنْ غُرِّ الثَّنَائِيَا كَأَنَّهُ
 ١٣. تَلَالُؤُهَا مِثْلُ اللَّجِينِ كَأَنَّمَا
 ١٤. سَجَوَيْنِ بَرْجَاوَيْنِ فِي حُسْنِ حَاجِبِ
 ١٥. لَهَا كَبِدٌ مَلَسَاءُ ذَاتُ أُسِيرَةٍ
 ١٦. يَجُولُ وَشَاحَاهَا عَلَى اخْمَصَيْهِمَا
 ١٧. فَقَدْ كَمَلَتْ حُسْنًا فَلَا شَيْءَ فَوْقَهَا
 ١٨. وَقَدْ عَلِمَتْ بِالْغَيْبِ أَلْسِي أَحْيَاهَا
 ١٩. وَمَا كُنْتُ أَشْكِي قَبْلَ قَتْلَةٍ بِالصَّبِيِّ
 ٢٠. وَإِنِّي إِذَا مَا قُلْتُ قَوْلًا فَعَلْتُهُ
 ٢١. تَهْلَاكَ حَتَّى تُبْطِرَ الْمَرْءَ عَقْلُهُ
 ٢٢. إِذَا لَبِسَتْ شَيْذَارَةً ثُمَّ أَبْرَقَتْ
 ٢٣. وَالْوَتَّ بِكَفٍّ فِي سِوَارٍ يَزِينُهَا
 ٢٤. رَأَيْتُ الْكَرِيمَ ذَا الْجَلَالَةِ رَانِيَا
- كَجِيذِ غَزَالٍ غَيْرَ أَنْ لَمْ يُعْطَلْ
 ذَرَى أَقْحَوَانَ نَبْئُهُ لَمْ يُقْلَلْ
 تَرَى مُقَلَّتِي رُبَّمَا وَلَوْ لَمْ تَكْحَلْ
 وَخَذَ أَسِيلٌ وَأَضْحَجَ مُتَهَلِّلْ
 وَتَحَرَّ كَقَاتُورِ الصَّرِيفِ الْمُمْتَلِ
 إِذَا انْقَلَبْتَ جَلًّا عَلَيْهَا يُجْلِلْ
 وَإِنِّي لَذُو قَوْلٍ بِهَا مُتَنَحِّلْ
 وَإِنِّي لِنَفْسِي مَالِكٌ فِي تَجَمُّلْ
 وَقَدْ خَلَّتْنِي بِالصَّبِيِّ كُلَّ مَخَلْ
 وَلَسْتُ بِمُخْلَافٍ لِقَوْلِي مُبَدَّلْ
 وَتُصْنِي الْحَلِيمَ ذَا الْحَجَى بِالنَّقْلِ
 بِمِغْصَمِهَا وَالشَّمْسُ لَمَّا تَرَجَّلْ
 بَنَانٌ كَهَذَابِ الدُّمَقْسِ الْمُقْلِ
 وَقَدْ طَارَ قَلْبُ الْمُسْتَخَفِّ الْمُعْدَلْ

يبدأ هذا المقطع بجملة اسمية دالة على تمكن صفات الجسد الأنثوي من قلب الرجل المتكلم وثباتها، وشدة تأثيرها، يتضمن هذا المقطع أبرز صفات جسد المرأة بوصفها خيالاً شعرياً قابلاً في ذاكرة الرجل، كما نجده في الشعر الجاهلي عموماً، وفي شعر الأعشى خاصة، إذ يعتمد الأعشى إلى بيان أيقونة الجسد مبتدئاً من أسفله في إبراده للقدم الرجا والساق المترجرجة سيمناً، يضاف إلى ذلك طلاوة الجسد واكتماله وضخامته وثقله الشديد، يجمع إلى ذلك طولا نائفاً، وينتقل إلى الجذع من الجسد، فيورد وصفاً للأثداء والجيد مشبهاً إياها بالرممان وجيد الغزال على التوالي، وينتقل إلى توضيح بياض الأسنان الأقحوانية والعينين الرئمية الساجية السامقة مع حسن حاجب، وخد أسيل متهلل مع وسط خصب كالوادي، ونحر متلألئ كالفضة وقد تزينا بوشاحين، فازداد الجسد بهذه الإضافة الثقافية حسناً وكمالاً لا يجاريه مثيل، ومن ثم يعتمد صوت النص إلى توضيح أثر ذلك في قلبه وعقله، وقد سلبه هذا الجسد الفاعلية فأصبح صَبّاً عاشقاً متذللاً فاقداً لوعيه ووجوده قولاً وعملاً، ولا يكتفي هذا الجسد بما يشتمل عليه مجرداً من استهواء، يضاف إلى ذلك الزينة الحضارية من لباس وحلي كالسوار وغيرها بوصفها ممثلات ثقافية تلازم الجسد، بل نعد صاحبه إلى التأود والترقل والتهالك في المشية؛

تثنيا وتكسرا، بما يفقد المرء (أي مرء) عقله ويصبي الحليم العاقل الكريم والمستخف الضعيف، بما يقوم به هذا الجسد من أفعال الاستهواء.

٣. المقطع الثالث: اعتناق كلي، وإثبات التحول الفعلي (الآيات ٢٥ - ٢٦).

يقول الأعشى: (١)

٢٥. فذعها وسلّ الهَمُّ عَنْكَ بِجَسْرَةٍ تَزِيدُ فِي فَضْلِ الزَّمَامِ وَتَعْتَلِي
٢٦. فَأَيَّةَ أَرْضٍ لَا أَتَيْتُ سَرَائِهَا وَأَيَّةَ أَرْضٍ لَمْ أَجْنُهَا بِمَرْحَلِ
يخاطب المتكلم ذاته بفعل الأمر (دعها) المتعلق بالمرأة وذكرها القائلة، فهو زجر للذات عن البقاء في فضاء الجهل والتعطيل والهوى وما يرادف ذلك، ويُتبع فعل الأمر هذا بفعل آخر يشكل تعويضا بديلا، وهو فعل الأمر (سلّ) المتعلق بالناقة الجسرة الجريئة القوية السريعة في سيرها وارتحالها، بما تمثله من همة المتكلم وصحوه على ما سنأتي عليه، فهي الفاعلية القديمة الحديثة، وقد فُصِّلَ القديم عن الحديث بهوى كائن مُعْطَل... فهذه الناقة قد تجاوزت أراضي متعددة بعثراتها المهلكة، ويطغى على هذا المقطع الصوت المفرد.

٤. المقطع الرابع: تمجيد جمعي وظهور بعد كمون (الآيات ٢٧ - ٣٠).

يقول الأعشى: (٢)

٢٧. وَيَوْمَ حِمَامٍ قَدْ نَزَلْنَاهُ نَزْلَةً فَنِعَمَ مَنَاحِ الضَّيْفِ وَالْمُنْحَوْلِ
٢٨. فَأَبْلَغَ بَنِي عَجَلٍ رَسُولًا وَأَنْتُمْ دُؤُو تَسْبِي دَانٍ وَمَجْدٍ مُؤَلِّ
٢٩. فَخَنُ عَقْلَنَا أَلْفًا عَنْكُمْ لِأَهْلِهِ وَتَخُنُ وَرَدْنَا بِالْغُبُوقِ الْمَعْجَلِ
٣٠. وَتَخُنُ رَدَدْنَا الْفَارَسِيِّينَ عَنُوءَ وَتَخُنُ كَسَرْنَا فِيهِمْ رُمُحَ عَبْدَلِ
يطغى على هذا المقطع الصوت الجمعي بتمجيد أفعال القبيلة في أوقات معاركها المميّنة ورخائها واستقرارها، ويلحظ توجيه رسالة إلى أبناء العمومة (بني عجل) مضمونها التذكير بفضل قبيلة المتكلم عليهم في أداء الدّية عنهم وتقديم الزاد بعجل لهم وحمايتهم من الأعداء الغرباء بقوتهم والنيل منهم والفنك بهم. ويمثل هذا المقطع في صورة استدعاء للماضي بإظهاره من كمونه الزماني، واستحضاره في فضاء زماني جديد.

(١) ديوان الأعشى: مصدر سابق، ق ٧٧، ص ٤٠٥.

(٢) المصدر نفسه، ق ٧٧، ص ٤٠٥.

٥. المقطع الخامس: تأكيدُ الفعلِ وتسويغُه بحكمةٍ عامةٍ (الآيات ٣١ - ٣٢).

يقول الأعشى: (١)

٣١. فَأَيُّ فُلَاحٍ الدُّهْرُ يَرْجُو سَرَائِنَا إِذَا نَحْنُ فِيمَا نَابَ لَمْ نَنْفُضْ

٣٢. وَأَيُّ بَلَاءٍ الصَّدْقُ لَا قَدْ بَلَوْتُمْ فَمَا فُقِدَتْ كَانَتْ بَلِيَّةً مُبْتَلِي

يرتبط هذا المقطع بما سبقه رغم ابتدائه بفاء الاستئناف، ومضمونه الحكيم يشير إلى أن مقومات العزة والنصر والفلاح لا تتحقق إلا بالفضل والعون والرعاية عند الحاجة إليها من أبناء العمومة، وغير ذلك فهو بلاء ومصيبة وإذلال ونكوس...

ثانياً: مناطق التّذييل للعلامات السيميائية في النصّ

* الأبعاد التّذليلية لعلامات الموضوع السيميائي:

انطلاقاً من سيروية التّذييل (السيميز) تم تمييز الأبعاد الأيقونية والقرينية والرمزية في القصيدة التي تتشكل من علامات مفردة تحمل أنساقاً دلالية مضمرة مضمنة في مستوى معنى المعنى الكامن في النص ونظام علاماته المشفرة:

يبتدئ المتكلم نصه بالفعل (صحاً)، وهو زمن يشكل علامة سيميائية تقترب بالتجاوز للماضي المستوفى، وبالتحول في الفعل وما يدل عليه من استيقاظ وعقل وفاعلية، فالأمر قد تحقق وانتهى فهو صحو مؤكد حتمي، أما أسلوب الالتفات في الضمير من صيغة المتكلم إلى صيغة الغائب (صحاً القلب) فيعزّد عملية التحول والفاعلية والتجاوز، ويلحظ تحديد القلب وتمييزه بال التعريف (اسم معرفة)، فهو تحول على المستوى الأسلوبي للعلامة من النكرة والمجهول والجهل والتعطيل إلى المعرفة والمعلوم والعقل وحضور الفاعلية واليقظة والصحو... وتعلق الفعل الماضي (صحاً) في بداية النص بالقلب يشكل أيقونة سيميائية استعارية تحيل إلى قرينة (مؤشر) دالة على الاستيقاظ بعد نوم أو سكر... في مستوى المعنى المباشر، ومن ثم الدلالة على الوعي وما يرادفه في مستوى معنى المعنى المضمّر ضمن سيروية التّذييل، وتعبير (صحاً القلب) مجاز مرسل بعلاقته الجزئية يمثل أيقونة سيميائية

(١) ديوان الأعشى: مصدر سابق، ق ٧٧، ص ٤٠٥.

بحلول القلب (الجزء) محل الإنسان أو الجسد كاملاً. وقد جعل المتكلم من القلب — قبل استيقاظه — أسيراً مقيداً، وهما علامتان أيقونيتان استعاريتان تحيلان إلى الركون والضعف والتأثير الكامن لهذه المرأة وذكرها على الذات المتكلمة، وقد وصف الأسير بالمكبّل أي بإضافة القيد الذي يمنع الحركية والفاعلية، إذ تكمن فاعلية القلب على الحقيقة في حركيته، فحركيته حياة وسكونه وتكبيله موت.

تظهر الجملة الاسمية في البيت الثاني (لها قدم) في الدلالة على (الثبات وعدم الحركية)، وهو ما يحيل إلى فكرة رسوخ هذه الصفات وثباتها، ويجعل المتلقي يستشعر عظم هذه الصفات وعدم تغيرها أو تحولها إلى النقيض.

ويردّف صوت النص وصف هذه القدم بأنها (ريّاً) (١١)، والري والمائية والامتلاء والخصب والعظم... هي موضوعات هذا الممثل الدال الذي يحيل إلى المنظر الحسن، بالإضافة إلى إحياء المائية المتمثل بالسحابة العظيمة ذات الري والخصب، وكلها عناصر دالة في موضوعها على فكرة العطاء والارتواء. ويصف المتكلم (بنان القدم السباط) (١٢) الدال في مستواه المباشر الوصفي على فكرة الاستواء، ولكن هذا الموضوع يحيل إلى نبات (السَّبَط)، وهو نبات يطول وينبت في الرمال، والسبط من الرجال: الطويل الحسن القد، ومن النساء: رخصة الخلق اللينة، بالإضافة إلى إطلاق صفة السَّبَط على المطر المتدارك السَّحْب؛ لأنه مستور في نزوله من السماء إلى الأرض، وهو ما يتوافق مع موضوع المائية والري الذي ارتبط بالقدم.

ويبدو موضوع الاستواء في البنان موافقاً للسحابة في ديمومة مطرها ولزومه، فنقول: أبثت السحابة: دامت ولزمت. ويطلق البنان كذلك على أعضاء الجسد جميعها ويحل محلها، فكما قال الله تعالى: { قَاضِرُبُوا فَوْقَ الْأَعْنَاقِ وَاضْرِبُوا مِنْهُمْ كُلَّ بَنَانٍ } (سورة الأنفال آية ١٢)، ومن ثم فقد حلت القدم في السياق الشعري محل الجسد. والري والسبوبة من

(١) انظر: ابن منظور: لسان العرب، مادة (روي): روي من الماء ومن اللبن، ورجل ريان وامرأة رياء، وتروّت مفاصله: اعتدلت وغلظت، والرّي: المنظر الحسن، والرؤ: الخصب، ويقال للمرأة إنها لطيفة الرّيّا إذا كانت عطرة الحرم، والرؤي: سحابة عظيمة القمطر.

(٢) انظر: ابن منظور: لسان العرب، مادة (سبط): السَّبَط والسَّبَط والسَّبَط: نقيض الجَعْد، ورجل سَبَط الجسم: طويل الأنواح مستويها، ومطر سَبَط وسَبَط أي متدارك سح، وامرأة سبطة الخلق وسبطة: رخصة أينة، ويقال للرجل الطويل الأصابع: إنه لسَبَط الأصابع، والسَّبَط: نبات يطول وينبت في الرمال.

مستلزمات هذا الجسد الذي يحيل إلى فكرة (الكمال والمثالية) التي يؤكدُها الشطر الثاني من البيت نفسه بقوله: (قد اعتدلت في حسن خلق مبتل).

فالاعتدال: توسط بين حالين، (وهو الأفضل والأحسن والأكمل)، والاعتدال يوافق الاستقامة والتسوية، ومن ثم فالجسد — هنا — أقرب إلى المثالية في القَد، ولفظة (اعتدلت) تعود إلى سياقِي (القدم) أو إلى (قتيلة)، والوجهان جائزان، وما يلحظ من تأكيد صوت النص كلامه بالأداة (قد) التي دخلت على الفعل الماضي (اعتدلت) بما يفيد التأكيد والتحقيق، وهذا التأكيد في بداية الشطر الثاني يتوافق مع الثبوت والرسوخ الذي دلت عليه الجملة الاسمية في بداية الشطر الأول (لها قدم).

وقد وصف هذا الخلق بأنه (مبتل)^(١)، ويحمل هذا الممثل بوصفه علامة سيميائية ضمن سيروية التدليل معاني عميقة في نطاق التأويل، إذ إن من معاني البتل (القطع)، وهنا يحيل إلى موضوع (التفرد والتميز) الذي يحيل بدوره إلى فكرة (المثالية والكمال)، والمبتل: النخلة يكون لها فسيلة قد انفردت واستغنت عن أمها، فيقال لتلك الفسيلة (البتول)، وهذا ما يحيل مباشرة إلى موضوع النباتية (النخيل) وما يحمله من معاني الخصب والولادة والتقديس... ويحيل كذلك إلى فكرة التفرد والانفصال عن المثل حتى لو كان هذا المثل أمًا، فالفسيلة قد انفردت واستقلت عن أمها (النخلة) كما استقل جسد هذه المرأة بحسنه وقده... عن غيره من الأجساد الحقيقية في الواقع المعيش، وهو ما يشكل قرائن سيميائية تقترن بمؤول سيطر على شفرة النص من بدايته دال على فكرة المثالية والكمال النابعة من الطبيعة بمياها وأشجارها... ورغم هذا الفهم وفرضياته " ففي اللحظة التي يتم فيها الكشف عن دلالة ما، ندرك أنها ليست الدلالة الجيدة، إن الدلالة الجيدة هي التي سنأتي بعد ذلك، وهكذا دواليك... " (٢) ضمن سيروية الفهم والتأويل، بأسئلتها ومساراتها وفرضياتها ومداراتها... على ما سنأتي عليه.

(١) انظر: ابن منظور: لسان العرب، مادة (بتل): البتل: القطع، والمبتل: النخلة يكون لها فسيلة قد انفردت واستغنت عن أمها فيقال لتلك الفسيلة: البتول، والمبتلة: الثامنة الخلق، وتبتل خلقها أفراد كل شيء منها بحسنه لا يتكل بعضه على بعض، المبتلة من النساء: الحسنه الخلق لا يقصر شيء عن شيء.

(٢) إيكو، (اميرتو): التأويل بين السيميائيات والتفكيرية، مرجع سابق، ص ٤٣.

يظهر تركيز الأعشى على عناصر الضخامة والامتلاء والخصوبة؛ رغبة في إعطاء الجسد القيمة... والمكانة الكبرى (١)، إذ جعل من اللحم البض شيئاً متحركاً ذهاباً وجيئة، وهذه الحركية في لحم الساقين والارتجاج يعضدهما مكون تركيبي قائم على التأكيد بالمفعول المطلق (مار مورا)، وهو ما يتوافق مع دلالات التأكيد في بداية الوصف، أولاً بالجملة الاسمية، وثانياً بالأداة (قد) (قد اعتدلت) في البيت الذي سبق، وقد أفادت الأداة (قد) التحقيق والتأكيد، وهنا المفعول المطلق في إطلاقه، ونهائية الفعل الحركي المطلق متوافقة مع بلوغ الغاية من الكمال والمثالية...

وتتكرر صيغة الرباعي المضعف في علامتين متتابعتين يصف فيهما الأعشى في البيت الثالث ساقى المرأة وقد ترججتا من السمن؛ فالخلخال المتصلصل يمثل أيقونة حركية صوتية في آن معاً، وقد دلت الصيغتان (خلخل/صلصل) — بوصفهما علامتين سيميائيتين — على الرنين والصوت الرفيع العالي مع شدة التأثير الكامن في هذا الجسد، فهو جسد مهلك معطل مدّمّر بما توحيه صيغة الرباعي المكرر — أيضاً — من استدعاء لتراكيب من مثل (زازل/دمدم/رجرج/وسوس).... وتتصاقب صوتاً الخاء والصاد مع الرنين والدندنة والصفير، فالخلي هنا علامة ثقافية رمزية داخل السياق تحيل إلى الزينة وتحقق الأنوثة واستهواءاتها المعطلة، وتدلل عليها بإيراد لوازمها العلاماتية.

تظهر مقومات الكمال والمثالية والحياة في ممثل سيميائي آخر وهما لفظتا (راب و مفضل)، فالرابي: المرتفع البارز الزائد على الأصل، وهو ما يتوافق مع لفظة (مفضل) أي الزيادة والفضل؛ (موضوع الكمال والمثالية)، ففي البداية كان خلقاً مبتلاً، ونلاحظه — هنا — خلقاً مفضلاً، فالسيرورة الدلالية تتجه نحو الزيادة والامتلاء...

أما الموضوع المباشر للعلامة الممثلة (هدف) (٢) فيشير إلى العلو والانتصاب وما استهدف للرمي، ويحيل إلى موضوع جديد دال على (العجز) الضخم المرتفع، ولكن العضو الجسدي بوصفه ممثلاً يتحول إلى علامة سيميائية دالة على معنى مضمن في لفظة الممثل وهي لفظة (الهدف) بوصفه دالاً على المشرف من الأرض وإليه يلجأ، وتحيل هذه الدلالة (المشرف من

(١) انظر: زيعور، (علي): اللاوعي الثقافي ولغة الجسد، مرجع سابق، ص ٧٣.

(٢) انظر: ابن منظور: لسان العرب، مادة (هدف).

الأرض وإليه يلجأ) وقد أصبحت موضوعاً ممثلاً في نطاق السيرة الذاتية يحيل إلى موضوع جديد يدل على الحماية والالتجاء في جسد المرأة. (١)

فهذا الهدف مرتفع في حسن خلق مُكَمَّل (مُفَعَّل) دال على الفاعلية، وهي فاعلية الحسن الناتجة من (الطل)، وهو المطر الصغار القطر الدائم (الندى)، فحتى لو لم يصبها وابل المطر أصابها الطل (الندى) لارتفاعها وعلوها، فالإطلال: الإشراف على الشيء، والطلالة: الحسن والماء (٢)، وهذا ما يدل على موضوع الخصوبة والحسن والحياة، وقد استمد جسد المرأة هذه الدلالة من العناصر الطبيعية من ماء وتراب... "فبين الإنسان والطبيعة ثنائية موازنة... والموازاة بين عناصر الطبيعة وانفلاتات الجسد هي من مقتضيات الانفلات الشعري الذي يشكل وحده بؤرة الشعرية... فانفجار الجسد بإيحاءاته الجمالية يشكل بعداً آخر وعنصراً جديداً من عناصر الطبيعة" (٣).

وحتى بنزول الجسد من العلو والارتفاع إلى الانخفاض، فإن العناصر الطبيعية ما تزال مسيطرة على سيرة الذاتية، فالانبطاح ممثل دال على موضوع شكلي حركي لهيئة الجسد وهو (الانبساط)، ويحيل كذلك إلى موضوع (البطحاء) وهو مسيل الماء فيه دقاق الحصى أو التراب اللين الذي جرّته السيول (٤)، فالمائية والأرضية والخصب في المكان المنخفض الأرضي يسيطر على فضاء الدلالة السيميائية التي تحيل إلى مؤول دال على فكرة الارتواء والمائية والخصوبة وهي من مستلزمات المثالية والكمال والحياة والعطاء، ويلحظ أن الانبطاح — هنا — ملازم للأرض وملصق لها، فهو تعلق بالتراب وليس بالفراش أو بمناخ يحجز الجسد عن الأرض "إن السياق الواقعي حاضر دائماً، ولا يمحوه السياق الخيالي، بل يحمل بعض جوانبه إلى بؤرة ما من تفحصنا" (٥).

(١) انظر: طه، (طه غالب): صورة المرأة المثال ورموزها الدينية عند شعراء المعلقات، مرجع سابق، ص ٢٠٥-٢١٣.

(٢) انظر: ابن منظور: لسان العرب، مادة (طل).

(٣) زاغر، (نزاهة): إيروتكا الجسد...، مرجع سابق، ص ١١٤.

(٤) انظر: ابن منظور: لسان العرب، مادة (بطح).

(٥) شواز، (روبرت): السيمياء والتأويل، مرجع سابق، ص ٦٥.

وتتصافر أيقونتان سيميائيتان في جسد قتيلة، تتمثل أولاهما في مشابهة الجسد للفرس التي يمتطيها فارسها المبذل البعيد عن التصاون والحياء، وتتمثل ثانيتهما بأن جعل من الجسد ممثلاً موافقاً للفراس الذي يُراح إليه من قبل صاحبه، وقد سبق بالفعل الجامد (نعْم)، وبجموده تثبت هاتان الأيقونتان في المرأة، فهي فرس وفراس يمنحان الجسد الأنثوي ملامح الخصوبة، ولكنها خصوبة متبدلة لا تراعي الأعراف المجتمعية!، وتوافق قتيلة فارسها على أن يكون متبدلاً، فرغم حضور الحياة والتخصيب تغيب عناصر الصيانة والوقار والحشمة وما يرادف ذلك.

ويكمل صوت النص في البيت الثامن صورة المرأة وعناصرها الاستهوائية، فيربط سيمياء جسدها بالنور والضيء، ليتعلق بالسماء، فالممثل اللساني (بنوء) (١) دال في مستواه السياقي على (النهوض) بمشقة، وكذلك دال على (السقوط) من الثقل، فهو من الأضداد، وهذا الموضوع المباشر (النهوض/السقوط) يحيل إلى حركية وفاعلية كامنة في الجسد الأنثوي الموصوف، وترتبط دلالة النوء عند العرب بالمائية التي تجمع ما بين السماوي والأرضي، فالماء ينزل من السماء إلى الأرض، وهنا يرتبط (النوء) وهو النجم عند سقوطه وطلوع نجم آخر، إذ يقول العرب: لا بد من أن يكون عند ذلك مطر أو رياح، فينسبون كل غيب يكون عند ذلك إلى ذلك النجم، فيقولون: مطرنا بنوء الثريا والدبران والسماك (٢). وهذا الإخصاب والإمطار بظهر في ممثل سيميائي آخر، وهو فكرة الامتلاء والضخامة التي تحصلنا عليها بطريق الانزياح الكنائي، إذ يملأ البوص عرض الشرعي، أي الرداء الواسع، فالثوب الواسع مؤشر سيميائي يجاور البوص وينتسب إليه دالاً على صفة الضخامة فيه.

والردف في دلالاته التعيينية ممثل يدل عل (العجز)، أو طرائق الشحم فيه، وهذا الموضوع المباشر، ولكن الردف في مستواه الدلالي متعدد الدلالات معجمياً وسياًقياً، فالردف ما تبع الشيء، وكل شيء تبع شيئاً فهو ردفه (٣)، ويتشكل العجز من ردفين، وهذان الردفان هما اللذان قد أشرنا إليهما بالأنواء: أي النجمان الطالع منهما والساقط، والرديف: هو النجم الذي ينوء من المشرق إذا غاب رقبه في المغرب، وهنا دلالة مرتبطة بالإمطار والعطاء والفضل.

(١) انظر: ابن منظور: لسان العرب، مادة (نوا).

(٢) انظر: ابن منظور: لسان العرب، مادة (نوا).

(٣) انظر: ابن منظور: لسان العرب، مادة (ردف).

وفي المستوى المباشر الواقعي نجد أن الروادف تثني الرداء وهو تعبير ممثلي شكل انزياحا استبداليا كنانيا حل محل موضوع الضخامة، إن تثني الرداء قرينة سيميائية دالة على السّمْن. فالعلامة السيميائية في مستوياتها التداولية ترتبط بداخل النص وخارجه، وسياقاته الثقافية والاجتماعية والتاريخية... وغيرها.

وتساند الثياب (ارتفاعها) من فوق الروادف التي تشبه (دعص الرملة) تتمثل بعلاقة أيقونية حيث شبه ضخامة العجز بالدعص، وقد أعادنا الممثل (الدعص) إلى الأرضية والبيئة العربية التي تشيع فيها الرمال المتجمعة، ولكن هذا الممثل يحيل إلى مستوى دلالي متعلق بالشمس، فلا رمال إلا بوجود شمس، والدعصاء رملة رمضاؤها شديدة الحرارة (١)، وهذه الدلالة في مستواها السيميائي التداولي تحيل إلى ارتفاع الروادف وتساندها إلى الشمس، وهذا بدوره تعلق آخر بالسما بمستلزماتها من نورانية وضياء...

ولتعميق موضوع الحركية الإغوائية في هذه المرأة وجسدها يجعل منها علامة أيقونية في إحالتها إلى مشية طائر القطا الثقيلة بجامع الشبه القائم في موضوع (المشية المتناقلة)، " فالجسد المؤنث لا يمشي بوصفه جسدا طبيعيا، بل إنه (يتثنى ويتأود ويرفل)، وهذه المفردات تخصصها اللغة لمشية الحسنات اللواتي يمشين مشي القطاة إلى الغدير..." (٢)، ويعزز هذه المشية بحكاية الصوت (ذبّ ذبّ...) (٣) الناتجة عن مشية طائر القطا التي تشبه مشية المرأة، ويقرن ذلك كله بالأرض المستوية وما فيها من مائية عذبة الورود (منهل)، وبهذا يضيف على جسد المرأة عناصر الخصب والمائية والحياة، والعلو والحسن.

وقد أضاف الأعشى — بوصفه شاعرا حسيا — إلى الثدي العلامة اللونية وهو اللون الأبيض الناصع، وأضاف العلامة الشكلية البصرية يجعله بارزا مكتملا ضخم الحجم، وأضاف العلامة اللمسية وهي الملاسة، ونجد كذلك العلامة الشمية حيث الرائحة الطيبة، بالإضافة إلى

(١) انظر: ابن منظور: لسان العرب، مادة (دعص).

(٢) الغدامي، (عبدالله): ثقافة الوهم...، مرجع سابق، ص ٥٣.

(٣) انظر: ابن منظور: لسان العرب، مادة (ذبّ).

أن صدر المرأة رمز سيميائي للولادة والحنو، ويضيف إليه الأعشى قيمة (الانبعاث والإحياء)
" فالجسد بناء رمزي وليس حقيقة في ذاتها " (١).

والثدي علامة سيميائية خاصة بالمرأة، متعلق بضخامة الحجم، إذ نقول: امرأة ثدياء
(عظيمة الثديين) ولا نقول: رجل أثدي (٢)، " والأثمار والأشجار والأزهار ترمزن المرأة ...
فالرمان رمز للنهد ... والتفاح رمز للخد... " (٣)، وقد شبه صوت النص هذين الثديين —
(الرمانتين)، وحذف وجه الشبه؛ لجعل المتلقي يحدد العلاقة الرابطة بين الثديين والرمانتين،
وأولى العلاقات هي رابط (الحجم)، والرابط الثاني (الاستدارة)، أما الرابط الثالث فهو
(الملاس)، والرابط الرابع (اللون)، والرابط الخامس هو (الخصب)؛ إذ يحيل الثدي إلى
الخصب النباتي؛ فالرمان ثمر طيب الطعم بما يكمن في داخله (من بذور بلورية شفافة أو
حمراء)، والثدي بما يحويه من اللبن يحيل إلى مضمون مضرر دال على الولادة والخصب،
فقد " تحول الجسد إلى كيان رمزي محمل بقوة الطبيعة وجمالها... فلا وجود لعضو من
أعضاء المرأة لم يجد له نظيرا في الطبيعة " (٤).

ويستحضر المتكلم العلامة الثقافية — بوصفها صناعة — إلى جيد الطبية؛ المستعار منه
بما يمثله من طبيعة، فجيد الغزال أيقونة سيميائية دالة موافقة لجيد المرأة حسنا وطولا...،
ولكنه يفارق هذا الجيد في حليه، فقلوبه: (غير أن لم يعطل) يمثل انزياحا كنائيا لقريئة سيميائية
دالة على حضور الحلي إلى هذا الجيد وتلازمه معه بوصفه إضافة صناعية ثقافية تميزه،
وتزيده حسنا يفوق الحُسْن الطبيعي.

وتحضر أيقونة سيميائية في تشبيه أسنان المرأة بنرى الأقحوان المنضد المكتمل، بجامع
البياض الذي يزيد العناصر الجسدية استهواء لقلب الذات، بعد أن تفتّر شفاه المرأة عن ضحكة
تفيض باستهواء سيميائي آخر يكشف بياض الثنايا التي تؤشر على صغر السن والحسن
والهوى المعطل لإرادة المتكلم.

(١) بروتون، (دافيد لو): إنتروبولوجيا الجسد والحداثة، مرجع سابق، ص ص ١١-١٢.

(٢) انظر: ابن منظور: لسان العرب، مادة (ثدي).

(٣) زيعور، (علي): التحليل النفسي للخرافة والمتخيل والرمز، مرجع سابق، ص ١٧٦.

(٤) الزاهي، (فريد): الجسد والصورة والمقدس في الإسلام، مرجع سابق، ص ٨٨.

أما مقلتا المرأة فهما ممثل دال على الحسن والجمال، وتعبير النفي الجازم بقوله: (لم تكحل) مؤشر سيميائي للعين يشير إلى الجمال الطبيعي الذاتي فيها غير المصنوع، أما لفظنا (سجوين/برجاوين) (١١) فهما ممثلان يحيلان إلى فتور الطرف وسكونه بما يثيره في المتلقي من سكونية، بالإضافة إلى الارتفاع والسموق فيهما باشتراكهما مع بروج السماء في تلالنها وضياؤها وإبراقها، بما يثير في المتلقي من إحياء بالقداسة مع الحسن والكمال والمثالية، وقد أضيف إلى جمال عين المرأة الذاتي قرينة سيميائية وهي (حسن الحاجب) بمجاورته للعين كما يجاور هلال السماء نجومها، مشكلا علامة تحيل إلى حسن العين (النجمة) الواقعة في محجر هذا الحاجب (الهلال).

والخد الواضح ممثل لسانی يحيل إلى البيان والظهور، وهي دلالة تحيل إلى الإضاءة التي تتضاد مع العتمة والظلام، ومن ثم فالإضاءة والوضوح يوافقان دلالة البياض التي تتضاد مع دلالة العتمة أي السواد، واللون الأبيض في الخد يحيل بدوره إلى كل منير من صبح وقمر ونهار، وهذه الدلالات كلها في نطاق مؤولها الديناميكي تحيل إلى الجمال والحسن والبهاء الذي يحيط بالخد في نطاق انزياح مجازي مرسل بعلاقته الجزئية، بحيث يحل الجزء (الخد) مكان الكل (الجسد) دالا على مضمون الجمال والمثالية...

أما العلامة السيميائية (متهلل) (١٢) فتحيل إلى البشر والانشراح في وجه المرأة، ويحيل هذا المضمون المباشر إلى مضمون مضمر غير مباشر يفتن بالقمر وضوئه وتلهله (هالة الضوء التي تحيط به)، ولا تظهر هذه الهالة إلا منذرة بالإمطار؛ حيث ينعكس ضوء القمر على الغيوم التي تحيط به فتظهر هالة القمر دائرية واضحة، وقد اقترن خد المرأة بالهالة مشكلا انزياحا استبداليا حل فيه وجه المرأة محل القمر في دلالة على نوره وضياؤه، وكذلك بوصفه مؤشرا يجاور الإمطار فالمائية دالا بهذا على الخصب والحياة، وهذه علامات سيميائية تشير كلها إلى الحسن والكمال والمثالية التي أضيفت مباشرة من الخد إلى الجسد كاملا، إذ تغدو الأعضاء متضافرة عناصر منظمة في نطاق الشفرة الجسدية المكتملة، تؤدي كل منها وظيفة تواصلية تحمل دلالات متعددة، فكرية وشعورية...

(١) انظر: ابن منظور: لسان العرب، مادة (برج): البرج: تباعد ما بين الحاجبين، وكل ظاهر مرتفع فقد برج، وإنما قيل للبرج لظهورها وبيانها وارتفاعها، والبرج: نجل العين وهو سعتها، وقيل: البرج سعة العين في شدة بياض صاحبها، والثبرج: إظهار المرأة زينتها ومحاسنها للرجال.

(٢) انظر: ابن منظور: لسان العرب، مادة (هولم)، الهال: قوة من أفواه الطيب، والهالة: دائرة القمر، وهالة الشمس.

فالمرأة عند الأعشى دمية مطيبة مزينة موضوعة في محراب المعبد، ونجدها في هذا النص تمثالا من فضة أجاد صانعةً تمثله، فالنحر هنا ممثل علاماتي شديد الضخامة فهو كخوان الفضة الذي صورته صانعه في أبهى صورة، بجامع اللون الأبيض والملاسة والقيمة المرتفعة والتععر، ليكون مؤشرا سيميائيا يحل محل الدمية التمثال التي تحيل إلى معان متعددة منها: أن المحبوبة (قتيلة) أصبحت امرأة للإشهار والإعلان، فهي صورة (تمثال للعرض)، وبهذا فهي خالية من العيوب الجسدية التي تجعلها بمنزلة البشر (فلا تأكل ولا تحيض ولا تلد...)، "إن الجسد المتحرر للإعلان هو جسد نظيف أملس صاف شاب فاتن سليم ... إنه ليس جسد الحياة اليومية" (١).

ويضيف الأعشى إلى وسط الجسد الأنثوي عنصر الملاسة والامتلاء فالخصب، إن الكبد دال على موضوع مباشر وهو (أعلى البطن) (٢)، مضافا إليه علامة لمسية هي (الملاسة) الدالة على الشباب والتعمر، وتعبير (ذات أسرة) يدل في مستواه المباشر على الأرض السر: الكريمة الطيبة، والسر: أخصب الوادي: والأسرة: أوساط الرياض (٣)، وهذه معان ناتجة عن الدلالة السياقية للعلامة الجسدية وهي (الخط في أعلى البطن)، إنها عودة إلى الأرض الرؤوم، الأرض المخصبة والرياض الزاهية والوادي المخصب، وهي ممثلات تحيل إلى رغبة المتكلم بإضفاء عناصر الخصوبة والشباب والمائية على جسد المرأة.

ويحضر الوشاحان بوصفهما ممثلا ثقافيا يزيد الجسد استهواء فوق استهوائه الطبيعي المجرد، إذ يشكلان قرينة سيميائية تجاور أخصي البطن وتتبادلان معهما الحركة والتأود والتثني، ويحقق الانفتال في الجسد الأنثوي ملمحا للقوة والتمكن والحسن والشباب، وتزيد الجلجلة ذلك في حرفي الجيم واللام مع تكرارهما الصوتي، بما يجعل من هذه المرأة رمزا لقوة التأثير والاستهواء لقلب العاشق الهوي، وبما يعمق من مقومات فتنة المتكلم وغياب عقله وفاعليته...

ويضيفي الكمال في الحسن — الذي لا يزيد عليه كمال — على المرأة ملمحا مقدسا فسي إيراد فكرة العلو (لا شيء فوقها)، مع ارتباط ذلك بالتنخل؛ أي اصطفاء الأفضل والأحسن

(١) بروتون، (دافيد): انثروبولوجيا الجسد والحدائق، مرجع سابق، ص ١٣١.

(٢) انظر: ابن منظور: لسان العرب، مادة (كبد).

(٣) انظر: ابن منظور: لسان العرب، مادة (سر).

والأكمل من صفات هذه المرأة، أو باختيار أجمل الألفاظ وأدق العبارات في وصف العناصر الجسدية منها، وتستدعي لفظة (متنخل) النخلة التي تعد شجرة ترمز للعطاء والحياة والتقديس، بما يزيد من رمزية هذه المرأة في نطاق السيرورة التدليلية، لتصير المرأة رمزا سيميائيا للحياة وملذاتها.

ولكن صوت النص يعمق فكرة الانفصال والبعد عن المرأة المحبوبة وما ترمز إليه، وذلك بقوله: (علمت بالغيب)، وهذا العلم لم يزد لها إلا حرصا على استهواء المتكلم واستغلال انشغاف قلبه بالمحبوب، وقد تجمل بالصبر واصطنع الوقار والسمت الحسن، ولولا ذلك لما ملك نفسه من شدة التأثير العاطفي لهذه المرأة.

وقد جعل للصبي (الشوق والعشق) فاعلية الإيلام الموجع لنفس الذات بحيث يصير صبا ضعيفا، فأيلام الصبي يمثل أيقونة سيميائية تتضافر مع أيقونة أخرى وهي خداع الشباب وعلاماته الجسدية لذات المتكلم، ويعد هذا التصريح منزلة من منازل اليقين، ومن أهم مناطق التدليل النصية التي توحى باستشعار الذات لما حل بها من خداع وفشل وتعطيل، بعد أن تم ختله أيما مختل.

ولذا استذكر المتكلم حاله قبل أن يدخل هوى قتيلة في قلبه فيعطله ويكبله عن الأقوال والأفعال، فالمرأة المحبوبة أصبحت قرينة للتعطيل وغياب الفاعلية مع ضعف ناتج عن التبديل للأقوال كما هو حال التحول السيميائي للذات وتبدل حالها؛ في محاولة للتخلص من الضعف والكمون إلى القوة والظهور.

وتلجأ المرأة المحبوبة (قتيلة) إلى حركة التمايل في جسدها؛ لتزيد من فتنتها وإغوائها للذات المتكلم، فلا تكفي هذه المرأة بصفاتها الخلقية المثالية في جسدها بكافة أعضائه وما تثيره في الحواس كما رأينا ذلك، بل تتجاوز إلى فعلي (التهاك والتقتل)، وهما ممثلان يدلان على الحركية، حركية المرأة في تمايلها أثناء مشيتها في تنهيتها وتقلبها وتكسرهما مع تزيينها وحسن تبعها للرجل^(١)، وهو ما يؤدي إلى موضوع إفقاد العاقل لعقله وتجعل منه صبا عاشقا

(١) انظر: ابن منظور؛ لسان العرب، مادتي (هلك / قتل).

متنللا، وهذان الفعلان الحركيان علامتان سيميائيتان تدلان على الموت والقتل والهلاك، ففقدان العاقل لعقله وصبوته يشكلان رديفا ممثليا للموت بمعناه المجازي.

وتشيع العناصر الحركية واللونية في الممثلات الثقافية الملازمة للجسد، إذ إن قول الأعشى: (أبرقت بمعصمها) (١) يحيل إلى اللمعان والإمطار الذي يأتي بعد ظاهرة البرق في السحاب، ومن ثم يحيل إلى الخصب الذي يولده الفعل الحركي، بما يجعل من المعصم بديلا ضوئيا للشمس التي لما تطلع بعد، بالإضافة إلى العنصر الحركي (التلويح والإشارة) الناتجة من الكف المزين بالسوار، وهذا ما يبدو في استغلال المرأة للسوار في معصمها للتأثير في قلب الذات مهما بلغ من الجلال والقوة والشدة. "فما يجعل من الإيماء فعلا دالا، أي عنصرا داخل دائرة إبلاغية ما السكون الذي يسبقها والسكون الذي يليها" (٢)، وهذا الفعل الحركي من جسد المرأة يعمق معاني الاستهواء والتواصل مع الذات المتكلمة، رغم أنه تواصل إيمائي يعمق فكرة الانفصال والبعد، ولكن الإيماء الإشارية تتجاوز اللغة أحيانا لتكون أشد تأثيرا منها، يضاف إلى ذلك البنان الناعم الملمس أبيض اللون المتناسق، محيلا إلى مضمون صغر السن والحسن، ومن ثم إلى الحياة الكامنة في المرأة الموصوفة، ويظهر عنصرا اللون والضوء في الإبراق والسوار اللامع واللون الأبيض من الحرير، وكلها علامات سيميائية دالة على الجمال والحسن الذي أغوى الذات وأثر فيها باستهوائها، وتعطيلها، وإماتة فاعليتها.

ويبدو تأثير الثقافة الفارسية واضحا في اتخاذ الشيدارة لباسا لجسد المرأة، فالشيدارة لباس رقيق دون كمين، تلقيه المرأة في عنقها ويطلق عليه الإتب، فهو كالدرع لكنه دون كمين، وبهذا تظهر ذراعا المرأة مكشوفتان عند لبسه، فهو لباس يتخذ للبيت أو للمكوث في مكان ما كالمعابد، وقد ظهرت الذراعان من جسد المرأة لتوحيا لنا بمشهد مقدس، تبرق المرأة بمعصمها لتحل بنورها محل الشمس المقدسة.

وما يتبع ذلك من الحال (رانيا) التي تمثل علامة سيميائية تشير إلى سكون العين وثباتها وتصلبها مع إدانة النظر في دهشة؛ لمشاهدتها أمرا جلا يخطف القلب والنظر وينأى بهما.

(١) انظر: ابن منظور: لسان العرب، مادة (برق): البرق: واحد بروق السحاب، والبرق الذي يلعب في الغيم، والبارق: سحاب ذو برق، والسحابة: بارقة، ... وأبرق الرجل سيفه إذا لمع بسيفه وبرق به، وأبرقت المرأة وجهها وسائر جسمها... وبرقت إذا تعرضت وتحسنت.

(٢) بنكراد، (سعيد): السيميائيات، مفاهيمها وتطبيقاتها، مرجع سابق، ص ٢٢٨.

وتستمر الحركة الجسدية من المرأة (قتيلة) وترتبط بقرينة سيميائية تحل في فؤاد المتكلم دالة على الذهول وشدة الهوى الذي يؤثر في العقل، بما يحمل صاحبه على ترك الصيانة والوقار، إذ يتحدث الأعشى عن المستخف المعذل بضمير الغائب، وكأنه يحاول بهذا الأسلوب إبعاد الخفة والطيش... عن نفسه، بالإضافة إلى تعميم الحال على غيره، ولكن الأمر الواضح أن هذا التعبير في الشطر الثاني من البيت (الطيران) يمثل القلب في أيقونة سيميائية موافق للطائر في السماء، تحيل إلى قرينة تشير إلى فقدان العقل بمغادرته للجسد؛ لشدة الهوى والتأثير العاطفي على قلب الذات.

ولذا ولكي يتخلص المتكلم من تأثير هذه المرأة الاستهوائي يعمد إلى تجريد ذاته وزجرها بفعل الأمر (دعها)، متجاوزا ذلك بناقة تمثل أيقونة استعارية بوصفها انزياحا استبداليا حل محل همة المتكلم وعزيمته، فهي ناقة شديدة جسرة سريعة نشيطة لا تعتمد على أحد، ولا يستطيعها إلا راكب يحمل قوة وعزيمة ونفسا لا تقبل الخضوع والركون والدعة، فهي الهمة الفردية، وهي رحلة الثبات والحفاظ على الحياة، رحلة للتحويل الفعلي؛ للظهور بعد الغياب وللكينونة بعد الكمون، ربما تكون نفسها رحلة الحياة، وما يجب أن يتمتع به طالبها من صفات تؤهله ليكون من أهلها، إنه انحناء من برائن الذل والخديعة، إلى مكامن الخير والعطاء، وقد زالت أزمة المتكلم وعلته عندما رجع إلى ذاته الفاعلة بإرادته وهمته، إنه جلب لعوامل الحياة والأريحية إلى النفس المتأزمة التي كانت تحيط بالمتكلم الذي لم يستسلم لواقعه النفسي المتأزم ولم يرضخ له، وإذا كانت المرأة (قتيلة) كما رأينا تحمل صفات مثالية دالة على الكمال الجسدي، فإن (الناقة) لا تقل مثالية في الجسد عن المرأة، بل تزيد عليها كمالا نفسيا في الإرادة والعزم، فقد استبدلت الناقة استبدالاً استعاريا بهمة المتكلم للتدليل على إصراره في بلوغ الغاية والهدف بعزيمة وإرادة.

يضيف الأعشى على هذه الهمة مضيا ونفاذا وإقداما وشجاعة، لا بل يكلف ناqqته/همته فوق ما تحتمل من عناء التجاوز/السفر/التحول، متخطية الحد في الإسراع سيرا لا نقص فيه؛ رغبة في سرعة هذا التحول، أما الفضل في الزمام فيمثل قرينة سيميائية لمد العنق زيادة في طوله، وقد أسرعت هذه الناqqة/الهمة من أجل بلوغ هدفها الذي ترنو إليه انعتاقا من الضعف ووصولا إلى القوة، رغم أنها ما زالت مأسورة متمكن منها بالحبل/الزمام/الخطام الذي يخرق الأنف ويجعل فيه كناية عن الانقياد والذل والضعف... ولكن الناqqة تزيد وتغطي محاولة التحرر من

هذا الزمام كما أن المتكلم قد صحا قلبه من ذكرى الاستهواء الأنثوي وتكبيله من جهة، ومن خداع أبناء العمومة من جهة أخرى. (١)

ويستكمل الأعشى وصفه لفاعلية التحرر بحيث يجمع بعد ذلك في بيت واحد ما بين الماضي والحاضر في تحرر المتكلم من أرض واحدة إلى عدة أراضي وبلاد قطعها فوق ناقة جسر ماضية في سيرها، وفي الوقت نفسه يحتمل البيت سرد أفعال ماضية للمتكلم بفاعلية الارتحال عنده في قطعه للفيافي المتعددة التضاريس، وهنا يقنع المتكلم متلقيه بأنه عازم على هذا التجاوز، ويثبت جدارته ومقدرته على هذا التخطي في استذكاره لفاعليته القديمة المتجددة.

وينتقل صوت النص من توضيح الفاعلية الفردية إلى بيان الفاعلية الجمعية في وصفه لمنازل القبيلة أيام حروبها وقوتها وبأسها، وما يقترن بذلك من عزة وإباء وشرف وكرامة...

وبذا أبلغ المتكلم رسولا لبني عجل يزجي رسالة إليهم يذكرهم بأنهم الأقرباء الأدنون وذوو المجد الثابت الراسخ القديم، بما يوحي بأنه يُعرّض بهم على تخاذلهم وخداعهم ويدعوهم في الوقت نفسه إلى أن يبقوا على العهد والوفاء وأن لا يخونوا وأن لا يغدروا، ويفخر عليهم بما أدته قبيلته لهم من صنائع المعروف.

ومن ذلك ما يفخر به الأعشى من أفعال أدتها قبيلته لأبناء العمومة، حيث يعتمد إلى تعداد مناقب قبيلته وأفعالهم، فيخاطب (بني عجل) ويظهر الضمير (نحن) قبل كل فعل حركي قام به قوم المتكلم؛ ليبين حال الأنا المتضخمة لديهم فيما قدموه لأبناء العمومة، وأول فعل حركي جسدي هو عقل الألف من الإبل، أي تأدية الدية عنهم، أما الفعل الحركي الثاني فهو إيراد الغبوق بعجل وسرعة، أي الكرم الوافر السريع في المساء، أما الحركية الجسدية الثالثة فهي رد الأعداء الفرس بقوة وحزم، ويتصل بهذا الفعل الحركية الرابعة حيث قاموا بالفتك فيهم بالرماح العبدلية المنسوبة لعبد القيس، إن الأفعال الحركية للفرسان تشكل قرائن سيميائية دالة على العون والكرم والنجدة.

(١) انظر: ابن منظور: لسان العرب، مادة (علا): جاوز حده في حسن السير والإسراع والارتفاع والعظم. وانظر: مادة (زمم): زممت البعير: خطمته، زم الأنوف: وهو أن يخرق الأنف ويجعل فيه زمام كزمام الناقة. وانظر مادة (زيد) تزيد الإبل في سيرها: تكلفت فوق طوقها، والناقة تزيد في سيرها: إذا تكلفت فوق قدرها.

وعلى هذا وجب عليكم إذا أردتم الفلاح والعزة لكم ولأبناء عمومكم أن تقدموا المعروف كما قدم إليكم، فلا سبيل للشرف والنصر إلا بالتفضل في الإحسان كما تفضل الجسد بالكمال وانبث عن غيره من الأجساد في الحسن، وكما تفضلت الناقة/الهمة وتزيدت في سيرها وعزيمتها بتجاوزها لمكامن الضعف إلى مقومات القوة والباس والإنجاز...

فقد اختبرتمونا فوجدتم أقرباء أهلا للاختبار والفضل، ولكن الذي فقد بيننا هو البلاء الذي لا يدانيه بلاء. وبذا يختم الأعشى قصيدته بحكمة عامة في شيوعها تشكل بالإضافة إلى ذلك مثلاً يضرب ويُمثل به في مواقف متعددة مشابهة، وبهذا يرتقي البيتان الأخيران ليكونا بمجموعهما علامة سيميائية تمثل أيقونة تقترب من حال مشابهة.

* الأبعاد الدلالية للفراغات النصية:

الفراغات النصية هي مواضع البياض في النص الأدبي التي توكل إليها مهمة الربط بين أجزاء النص وشرائحه المتعددة، أو لنقل: هي مواضع الغموض التي تشي بتفكك النص في ظاهرها وتؤدي إلى التفاعل بين النص والقارئ في باطنها، "فما النص إلا نسيج فضاءات ببيضاء وفُرجات ينبغي ملؤها"^(١) فالفراغات من عوامل الربط في النص، "ويشير الفراغ إلى مساحة فارغة في النسق الكلي للنص يؤدي ملؤها إلى تفاعل الأنماط النصية"^(٢) وستبقى الفراغات محتفظة بقيمتها إلى الأبد؛ لأن النص يحتوي على أجزاء تخدم القارئ بواقعيتها، هذه الأجزاء هي التي تضيف على الفراغات مشروعية، فالمواضع الغامضة في النص هي التي تنتج الفراغات وهي الطريق إلى تأويل النص وفهمه، "فهي تترك الصلات بين الرؤى في النص مفتوحة، وبذلك فهي تحت القارئ على التنسيق بين هذه الرؤى... ولا يبدأ الشيء الخيالي في التبلور إلا حين يتم ربط مخططات النص كل بالآخر، والفراغات هي التي تقوم بعملية الربط؛ فهي تدل على ضرورة الربط بين مقاطع النص على اختلافها... وحين ترتبط المخططات والرؤى معا تختفي الفراغات".^(٣)

(١) انظر: إيكو، (امبرتو): القارئ في الحكاية، التعاضد التأويلي في النصوص الحكائية، ترجمة أنطوان أبو زيد، ط١، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، ١٩٩٦م، ص ٦٣.

(٢) انظر: إيسر، (فولفجانج): فعل القراءة، نظرية في الاستجابة الجمالية، ترجمة عبدالوهاب علوب، المجلس الأعلى للثقافة، ٢٠٠٠م، ص ١٨٧.

(٣) انظر: المرجع نفسه، ص ص ١٨٠ - ١٨٧.

وَيَحْمِلُ المدارُ الدلالي للعلامات السيميائية — في حال كونها مفردة معزولة السياق الكلي في النص الشعري — فرضياتٍ مبدئيةً للدلالة الجمالية انطلاقاً من هذه العزلة، وبنحو — هنا — إلى سبر أغوار هذه العلامات ضمن النص أو البنية الكلية الشمولية في النظر إلى العلامات السيميائية متضافرة بعضها مع بعض في المستوى الإدماجي لمقاطع النص المتعددة؛ محاولة لهدم فراغاته.

وبما أن النص من تلقاء نفسه يرشد القارئ الضمني إلى برنامج قراءته ويفصح له بالتدريج عن دلالاته، فإن أهم مناطق التدليل التي سنعالجها في المستوى التأويلي تتمثل في العلاقة الجامعة ما بين صحو الذات المتكلم في المقطع الأول، وانتقاله إلى رحلة الناقة الجسرة في المقطع الثالث، بعد تعداد الصفات الجسدية للمرأة المحبوبة (قتيلة) المهلكة القاتلة لإرادة الذات. ومن مناطق التدليل التي تحتاج إلى جلاء وتوضيح هي الصحو المرتبط بالذكرى دون قتيلا نفسها، وقد شبهه بتقييد الأسير إلى أسرته. ومن مناطق التدليل المهمة إيرادها للفضائل التي أداها قوم المتكلم لأبناء عمومته (بني عجل)، ويبدو أنهم قد تنكروا المعروف الذي قدم إليهم رغم تقرب الذات منهم. ومن المناطق التي تحتاج إلى تأويل ما تبع وصف الجسد الأنثوي وتأثيره، كالرحلة بفاعليتها وكثرتها وأيام الحروب التي خاضتها قبيلة المتكلم، بالإضافة إلى ما أدوه من معروف وتفضل على أبناء عمومته من كرم وبرء الشر عنهم، في أداء الديّة وإكرامهم ورد الفرس عن ديارهم.

ومن مناطق التدليل التي تمثل فراغا دلالياً ينبغي ملؤه هو نسبة الصحو إلى الذات في مقدمة النص رغم إسهاب المتكلم بالوصف للجسد الأنثوي في المقطع الثاني إسهاباً وصل إلى ثلاثة أرباع القصيدة، والسؤال: لماذا هذا الانشغال بوصف الجسد رغم تأكيد المتكلم لحضور وعيه في بداية النص، وبأنه قد تجاوز المحبوبة وتركها وصحاً من ذكراها؟!

ومن المناطق التدليلية الهامة ذات الاتصال بالفكرة أنفة الذكر هي أن المتكلم (ذات الخطاب) لم يعمد إلى التواصل الجسدي مع المحبوبة، بل كان يقف على مسافة بعيدة منها يصف مفاتن الجسد واستهوائاته فقط، فهل جسد قتيلا الأنثوي مجرد ذكرى حاضرة في الخيال دون الواقع الفعلي؟ أيعد شيوخ أداة الشرط (إذا) التي تفيد الجزم لما يُستقبل من الزمان وتكرارها في النص دليلاً على ذلك البعد والانفصال؟، ألا يعد وصف الجسد كونه مجرد ذكرى ماضية حاول المتكلم استحضارها فعلياً إلى المستقبل؟، كقولته: (إذا التمسست/ إذا انبطحت/ إذا ما علاها/ إذا انفتلت/ إذا ما قلت/ إذا ليست).

ومن الأسئلة التي تحتاج إلى إجابة والتي نبعت من بنية الفراغ النصي قضية حضور الناقة (حياتها)، ألا يعد هذا الحضور غياباً للمرأة المحبوبة قتيلة (موتها)؟ فهل الناقسة بديل للمرأة؟ أم تمثل الناقسة طقساً للعبور والتجاوز والتخطي للمهالك والعثرات والموت؟

ولم يفخر المتكلم على بني عجل بإنجازات قبيلته وفاعلية أبنائها، رغم أنهم أقرباء أدنون في النسب وأصحاب مجد قديم ثابت؟ وهل الصحو في بداية النص من ذكرى قتيلة مواز للصحو في نهاية النص من ذكرى أبناء العمومة (بني عجل)؟ ألا يلحظ القارئ موازاة ما بين بني عجل — في ابتعادهم عن التفضل والعطاء والعون — وقتيلة باستهوائاتها وفتنتها التي لم ينل المتكلم منها شيئاً، بل ظل قابلاً في عالم الذكرى؟ فهل صحو المتكلم من ذكرى قتيلة موافق لصحو قبيلته من ذكرى بني عجل؟

من المقصود بقول الشاعر في الشطر الأخير من القصيدة : (فما فقدت كانت بلية مبتلي)؟ أهو فقد قتيلة وذكرها؟ أم افتقاد التفضل والعون والنجدة بين أبناء العمومة؟ أم الاثنان معاً؟.

ما دلالة اسم المحبوبة (قتيلة)؟ فهل للجذر اللغوي الذي اشتق منه الاسم وهو (ق. ت. ل) معنى موافقاً لدلالات القصيدة؟ ولماذا أضفى المتكلم على جسد (قتيلة) صفات الحيوية والمثالية الدالة على الكمال والخصب ورغائب الجنس والحب والتواصل؟ وفي الوقت نفسه قد هجرها وصحاً من ذكرها وتجاوزها إلى ناقة جسرة بفرغ بارتحاله فوقها آهاته، ويُسَلَّ بها عن همومه ويسري عن نفسه.

ما الفرق بين الانشغال بذكرى الشيء والانشغال بالشيء نفسه؟ فهل كان قلب المتكلم مشغولاً مواجهاً للشيء نفسه (المحبوبة) أم كان هائماً في ذكرها فحسب؟!

لماذا حضرت فاعلية الرجل الذات في ارتباطه بالناقة وتركه للمحبوبة؟ وذلك بالتقفل والسرعة في جوب عدة أراضي، بالإضافة إلى حضور الفاعلية الحربية الجمعية (يوم حمام قد نزلناه) وبعد ذلك ظهر الصوت الجمعي (النحن) بجلاء في العطاء والإكرام والذود عن حمى الأهل وأبناء العمومة والتفضل عليهم.

لماذا غابت الفاعلية القولية والفعلية عن ذات المتكلم مع شكوى الصبى والخداع الكثير المتكرر، يصاحب ذلك حيرة وقلق وتوتر وتخطب مع فتنة واستهواء لأي امرئ مهما كان عاقلا حليما كريما؟^{١٩}.

هذه المناطق التدليلية كلها وغيرها وما أفضت إليه من أسئلة تحتاج إلى إثبات أو نفي أو توضيح رغم أنها جاءت أسئلة تقريرية في معظمها، فهي أسئلة تشكل فرضيات قرآنية ضمن سيرورة الفهم والتدليل، أفضت بنا إلى أسئلة متعددة وستفضي - أيضا - إلى انثيال أسئلة أخرى ضمن بحثنا للمدارات الدلالية والتأويل العلاماتي للمضمون المضمّن داخل هذا النص الشعري للأعشى الكبير.

ثالثاً: مدارات الدلالة السيميائية والتأويل العلاماتي للنص.

تُستوحى مدارات الدلالة من مناطق التدليل التي جلونا أهمها فيما سبق، إذ يشكل المدار جولة استكشافية شاردة في فضاء العلامات وما تفضي إليه من دلالة أو من أسئلة تحتاج إلى إجابة وتعميق تأويلي، أو تظل افتراضاً قائماً ضمن سيرورة التدليل، والمدار: "ترسيمة افتراضية يقترحها القارئ... وتعيين المدار يعني التقدم بفرضية حول انتظام معين يعتري المسلك النصي... فهو فرضية يصوغها القارئ بصورة أولية على هيئة سؤال: (ما هو مدار الحديث يا ترى؟)" (١). إنه "فرضية استكشافية تتعلق بقضية النص الكبرى أو بورته الدلالية أو مضمونه أو محوره... ويتعلق المدار الأكبر بالبنية الدلالية المجردة أو الفكرة الكلية المجردة التي يتأسس عليها النص، وإذا كانت البنية الدلالية مجردة وكونية ومطلقة، فإن تثميرها في النص يحيلها من فكرة مجردة مطلقة إلى تصور نسبي مخصوص متعلق برؤية النص تجاه قيم الثقافة والجماعة اللتين يندرج فيهما". (٢) فالمدار من المفاهيم التحليلية الإجرائية... ويتولد من تجربة القارئ بمبادراته واقتراحاته وفرضياته... سعياً منه إلى المساهمة في إنشاء مستوى من الانسجام التأويلي... ولا يلغي المدار مدارات أخرى مقترحة

(١) انظر: إيكو، (امبرتو): القارئ في الحكاية، التناضح التأويلي في النصوص الحكائية، مرجع سابق، ص ١١٢-١١٧.

(٢) انظر: العبسي، (محمد موسى): تشكل الذات في لامية أوس بن حجر: مقارنة سيميائية، مرجع سابق، ص ٢٤١. وقد أفاد هذا التطبيق من البحث أنفاً لأستاذنا الدكتور محمد العبسي أيما إفادة؛ في رؤيته وفي تعميقه للدلالات السيميائية وفي تنظيمه المنهجي الدقيق لمفاصل المقاربة وخاصة بمساهماته في موضوع المدار ومناطق التدليل والتأويل.

أو يحل محلها، بل يكملها ويعمل على توسيع معانيها المفترضة^(١) " فالتاويل بشكل عام هو البحث عن معنى، والمدار هو الجهاز والآلية التي تحقق التاويل، ويستحيل وضع حدود بسين التاويل والمدار، فلا تاويل بلا مدار ولا مدار بلا تاويل، بل إنه يستحيل اقتراح مدار لا يفضي إلى تاويل، ومن ثم فلا بد للتاويل من أن يرتكز إلى مدار وإلا فإنه سيفقد معناه^(٢) والقراءة التأويلية تتغيا الكشف عن تجدد الدلالات وتعددها وتوالدها وتناسلها وتفاعلها، وترمي إلى الوقوف على وظائف هذه الدلالات، بما يفتح ذلك من آفاق للتلقي واسعة من خلال اكتشاف الأبعاد الجمالية للعلامات السيميائية^(٣)

وللاستمرار في عملية القراءة السيميائية للنص الأعشى ينبغي توضيح ما أنتجته العلامات الجسدية من أيقونات وقرائن ورموز متشابكة ضمن الشفرة النصية وتنظيمها السيميائي القائم على علاقات الحضور والغياب، والتضاد والتناقض، والنفي والإثبات، والتكامل والاقتضاء، ضمن مربع غريماس بوصفه آلية من آليات التاويل السيميائي، وما يحيل إليه هذا المربع من فهم للبنية المدارية الكلية التي يقوم عليها النص، بالإضافة إلى بيان ما تشف عنه العلامات من ثقافة مجتمعية مضمرة داخل النظام الشفري للنص الذي يكشف عن طبيعة المجتمع العربي قبل الإسلام بعاداته وأفكاره وعقائده وأعرافه وقيمه الروحية والمادية، وما نستشفه من ذلك في التدليل والإحاء والتاويل للعلامات في معانيها المضمرة، وما تؤديه من وظائف داخل السياق الكلي للنص بمقاطعه المترابطة بعضها فوق بعض.

ولنعُد إلى النص ومداره لننساءل: أيكون مدار النص الكلي قائما على أزمة صراع نفسي داخلي تكمن في البلاء والفقد والجهل والموت الذي حلّ بين أبناء العمومة بغياب الفضل والعون فيما بينهم من جهة وما يتعالق مع ذلك من بلاء وفقد وجهل وتعطيل وموت مرتبط بالمرأة المحبوبة (قتيلة) وذكرها من جهة أخرى؟. وهذا المدار يفضي بنا إلى مستوَي ثانٍ للتاويل تصوير المرأة (قتيلة) علامة رمزية مشابهة وموازية لخداع أبناء العمومة (بني عجل) وتخاديلهم، رغم وفاء المتكلم وقبيلته لهم في الماضي والحاضر ونصرتهم لهم وعونهم إياهم... وبعد اختبارهم في البلاء تكشفت الأقنعة فظهر على إثر ذلك (الصحو والعقل ومعرفة

(١) انظر: الشدوي، (علي): مدار الحكاية، فرضيات القارئ ومسلماته، ط١، النادي الأدبي، الرياض - السعودية، المركز الثقافي العربي، بيروت - لبنان، ٢٠٠٨م، ص ص ١٧-٢٢، ص ١٣٥.

(٢) المرجع نفسه، ص ٩٢.

(٣) انظر: ربابعة، (موسى سامح): آليات التاويل السيميائي، مرجع سابق، ص ص ٢١-٢٨.

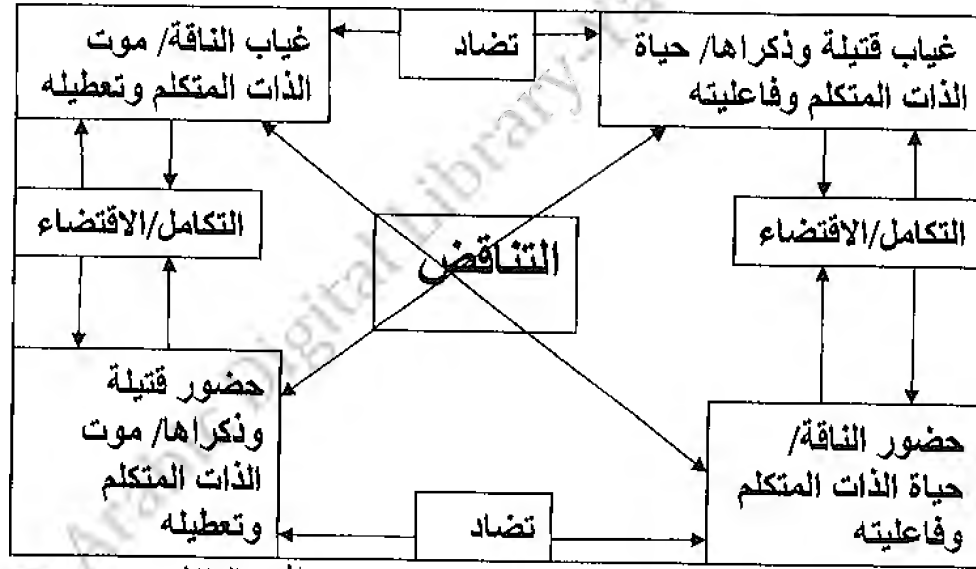
الأخر القريب وما يضمن)، وهذا هو البلاء الخادع والأمل الكاذب الذي لا يحقق لأبناء العمومة (العرب) أي فلاح أو عزة أو قوة أو كرامة...

ولذا رأينا المتكلم يهجر المرأة بكل استهوائاتها الجسدية الخادعة وينطلق إلى نافذة جسرة يجوب فوقها أماكن متعددة متجاوزا بها عثرات الرحلة المهلكة (رحلة الحياة وتحولاتها)، فبنية العلامات وما تحيل إليه من دلالات في النص قائمة على (سيمائية التحول)؛ إذ لم تحضر النافذة الجسرة الضخمة السريعة المتجاوزة بهمتها القوية بما تمثله من (حياة وعقل وفاعلية...) إلا من أجل تجاوز الماضي وما يحمله من ذكرى الموت ولتغيب جسد المرأة قتيلة (الموت والجهل والتعطيل...)، فهو صحو ويقظة ووعي وعقلانية وحياة بعد نوم وسكر و جهل وموت، وما يرادف ذلك من المعاني والقيم.

فرحلة النافذة طقس حركي في العبور من حال الضعف والتأزم النفسي والأسر والقيود والموت إلى الفضاء الواسع والانطلاق والفاعلية، وهي حركية (رحلة) بعد سكون (تكبيل وأسر)، ويمثل هذا قرينة سيميائية لجوب أراضي متعددة (وآية أرض لم أجبها بمرحل...)، وتجاوز لعثرات متنوعة، وعدم الانحصار في بؤرة أرضية واحدة متمثلة بالمرأة التي تتعالق علاماتها الجسدية بالأرض (انبطاحا وبوصا وواديا وسرا...)، حتى لو كانت بؤرة خصيبة في ظاهرها الوصفي، إنه طقس تحول وتجاوز للعبور من الموت والوحدة والمفرد إلى الحياة والتعدد والكثرة...

فالصحو: استيقاظ من نوم أو سكر موافق للموت والجهل، وتستدعي هذه المعاني ما يتضاد معها من فاعلية وحياة وتجاوز وتخط... وما إيراد الجزء (القلب) إلا تنبيها وحصرها لفاعلية الذات داخل هذا العضو الجسدي، فالذات هنا مركوزة بفعالها وما يحيط بها داخل هذا العضو، فبصحوه تحقق فاعليتها، وبعكس ذلك نصير ذاتا هوية منفعة بعيدة عن العقل، وقد ارتبط الصحو بـ (ذكرى قتيلة) ولم يقترن بقتيلة نفسها، فهو انفصال عن الشيء وتعلق واهم بذكره فحسب، وهذا التعلق بالذكرى موافق للموت والتعطيل والتكبيل وغياب العقل في سلبيته، إن القلب علامة سيميائية ترمز إلى الحياة والموت، ففاعليته وحركيته وعقلانيته... حياة، وتعطيله وتقييده واستهواؤه... موت، وبصحو الذات تم لها التخلص من هذا الموت (الميتافيزيقي) إلى حياة وقوة وإرادة وتحقيق لوجودها السيميائي الدال.

ويحمل اسم المحبوبة (قتيلة) فيضاً سيميائياً كامناً في دلالة الجذر اللغوي (ق. ت. ل) دال على القتل والتعطيل وغياب العقل وقلته ليصبح صاحبه المتعلق بالذكرى في منزلة الأموات. فهو انتقال وتحول من ذكرى المرأة القاتلة الأسيرة المعطلة التي توافق أبناء العمومة (بني عجل) بخداعهم وتخاذلهم، التحول عن ذلك كله إلى الناقاة الجسرة الفاعلة... إنه تحول من الموت والتعطيل والتضليل (المرأة/قتيلة/بني عجل/الجسد الأنثوي) إلى الحياة والفاعلية (الناقاة/المعركة/العون والنجدة)، فحضور الناقاة يوازي همة المتكلم وعزيمته، وغياب المرأة والصحو من ذكرها غياب للضعف والجهل والتعطيل عن الذات المتكلم. ويمكن تعميق البؤر المنطقية الدلالية المعبرة عن صحو الذات والعلاقة التي تجمعها بقتيلة والناقاة في مربع غريماس السيميائي على النحو الآتي:



تمثيل مربع غريماس السيميائي لصحو الذات المتكلم

وقد نسب صوت النص الصحو إلى (القلب) الذي يمثل علامة تجمع ما بين العاطفة والفكر، وخاصة إذا عُلِمَ أن من معاني القلب (العقل)؛ حيث قال الله تعالى: { أَفَلَمْ يَسِيرُوا فِي الْأَرْضِ فَتَكُونَ لَهُمْ قُلُوبٌ يَعْقِلُونَ بِهَا } (سورة الحج آية ٤٦)، حيث حل القلب محل العقل، فالعاطفة توافق الموت والتعلق بقتيلة، والفكر يعادل العقل والفاعلية والوعي... والصفات الجسدية المرتبطة بالمرأة (قتيلة) ذات أثر في زيادة التعطيل والموت والتكبير. وقد اتضح أن للمتكلم فاعلية قديمة حيث يقول الأعشى:

١٩. وَمَا كُنْتُ أَشْكِي قَبْلَ قَتْلِهِ بِالصَّبِيِّ وَقَدْ خَلَّلْتَنِي بِالصَّبِيِّ كُلَّ مَخْتَلٍ

فاعلية قديمة ————— تكبير حديث ————— صحو جديد (تجديد للفاعلية القديمة).

والصبي موافق للقتل والموت والتعطيل وغياب العقل وخداع صاحبه بالظاهر دون الباطن، بالوصف دون التأويل.

ومثالية الجسد وكماله وحيويته يؤدي إلى غياب العقل وحضور الجهل والأسر مع القيد، وهذه المثالية للجسد وتضخيمه موافق لتضخيمه سيميائيا في الإعلاء من قيمته وحضوره الشعري، حيث قال الأعشى: (فلا شيء فوقها) ويظهر ذلك في وصول الجسد الأنثوي إلى مرتبة التقديس والتأليه واقعا ضمن العرف الرمزي الاجتماعي وقد بدا علامة على الحماية والالتجاء في ظاهره، ولكن الأمر على الضد من ذلك كما أن أبناء العمومة لا حماية عندهم ولا عوناً، أو بوصف فاعلية الجسد التأثيرية الكامنة فيه؛ لأنه جسد محرك لنوازع الجنس وباعث لمثيرات الشهوة والتواصل.

فجسد قتيلة الأنثوي باستهوائاته عامل فاعل يصبي ويخدع ويعطل، ويجعل المتكلم مذهولا بجهله لا يثق براه وقوله، فيلجأ إلى تبديله وتغييره، ويتعدى ذلك إلى غياب الفعل عن القول؛ فهي أقوال لا أفعال لها، أي أن حضور الجسد الأنثوي يعني غيابا للفاعلية والعطاء والإنتاج والعقل والحياة، فالجسد الأنثوي باستهوائاته يحمل حياة خيالية غير حقيقية، فهو علامة سيميائية دالة على الحياة والخصوبة والمثالية في الظاهر، وعلامة دالة على التعطيل والموت والعقم مع تبذل وترك للتصاوغ وخروج على أعراف المجتمع وقوانينه في الباطن.

وجسد قتيلة جسد فتان مُعطّل يؤدي إلى موت الذات المتكلم وهلاكه وقتله وتجهيله، إنه السلبية والخنوع والذل، ويشمل تأثيره الرجل الكريم العاقل الجليل والفاسق الضعيف، والاختلاف فقط في درجة التأثير في هذين الصنفين من الرجال، ولهذا يعمد المتكلم إلى ترك لوازم الجسد الأنثوي ويغادره إلى همة وفاعلية وعقل ويقظة وصحو...، يبدأ رحلته في الالتقاء بالقادة الرؤساء في كل الأراضي بعد أن كان متعلقا بأرض واحدة لم يتجاوزها، وهنا يواصل حركيته الفاعلة في جوبه لأي أرض؛ بحثا عن الفاعلية والعقل الكامن وانعتاقا وتحررا من التعطيل والجهل. ولذا يتصل بالقادة ويخوض المعارك (ويوم جسمام) لمواجهة الموت الحقيقي أو المجازي المرتبط بالجسد الأنثوي، فهو النقاء بالموت ومواجهة له في حالات المتكلم كلها في حله وترحاله، فنزول يوم الحمام يمثل قرينة سيميائية للتحويل إلى الحياة والفاعلية والقوة، فالظاهر موت وفقدان للحياة (حمام)، والمضمر حياة وفاعلية وقوة وانعتاق

من الجهل والتخاذل، وبهذا يتجاوز المتكلم الموت المقترن بالتعطيل وغياب العقل منطلقاً إلى فاعلية وصحو عدد لوازمها في ظهور ضمير المتكلم المفرد، ومن ثم الانتقال إلى ضمير الجمع (نحن) المرتبط بالقبيلة وتضخيم فاعليتها في تجمعها وعونها وعطائها وبأسها، فنحن (العون والنجدة)، ونحن (الكرم والعطاء)، ونحن (القوة والبأس والفاعلية)، ونحن (الفتك بالأعداء)، إنه الفلاح والنصر والعزة والكرم والزيادة والتفضل والفضل، وليست الزيادة والتفضل والمثالية في الجسد الأنثوي المعطل.

فهو هجر وتجاوز وتحول من تفضل الجسد وانباتاته عن غيره في الحسن وتفضله على غيره من الأجساد إلى تفضل بالكرم والنجدة والقوة، ورد الأعداء ومجابهة الخصوم، وعون بني العمومة، خاصة (بني عجل) الذين لم يبخل قوم المتكلم عليهم بالعون المعجل وقد اختبروهم في بلانهم الذي حل بهم فلم يجدوهم خاملين ضعفاء معطلين، بل فاعلين عقلاء ناصرين لأبناء عمومته، فالبلاء الحقيقي هو افتقاد أبناء العمومة للعون والنجدة، وربما يصح القول: إن البلاء الحقيقي هو الافتتان بالحياة (الجسد الأنثوي) وملذاتها/ملذاته، والركون إلى الدعة والرخاء والاطمئنان إليها، وهي المصيبة المعيقة القاتلة المهلكة التي تفرق ولا تجمع، وتهدم ولا تبني في مناحي هذه الحياة كلها.

الخاتمة:

يمكن الخروج ببعض النتائج والتوصيات والملاحظات من التمهيد النظري والفصول التطبيقية الثلاثة، ولنتبين ذلك يتضح للباحث ما يأتي:

ظهر من خلال الدراسة أن شعر الأعشى الكبير ينماز بعلامات سيميائية جسدية من أيقونات وقرائن ورموز متفردة وغنية الدلالة والإيحاء، وقد تعددت المظاهر العلاماتية الممثلة للجسد الإنساني في شعره، وتباينت دلالاتها واستراتيجيات تشفيرها في سياقها النصي والمعجمي ضمن ثقافة العصر الجاهلي، لذا فقد حققت هذه الدراسة السيميائية الكشف عن السيرة التدلالية المتبعة في بناء العلامة الجسدية المفردة - في شعر الأعشى - بسياقاتها الجمالية والثقافية / الميثولوجية / الاجتماعية / النفسية / التاريخية / الدينية / الإيديولوجية... وغيرها، وذلك بإظهار العالم الجمالي لعلامات الجسد وممثلاته الثقافية الملازمة له، حيث ساهم النظر المستمر - انطلاقاً من الممثل إلى الموضوع عبر المؤول - بسبر عميق لمضمون العلامة المضمرة وتداعياته في فهم شعر الأعشى الكبير وتذوقه، وكشف خصوصيته، وبيان تعالق علاماته السيميائية على مستوى الديوان الشعري، وتأويلها، ولا يخفى تضافر المظاهر السيميائية - في شعر الأعشى الكبير - جميعها في إبراز الدلالة، وفي بنائها مداراً دلالياً - بوصفه فرضية استكشافية - للمعاني الكامنة التي تتأسس على مناسق التذليل النصية، وفي فتح باب التأويل وتعدد القراءة.

إن توافر مظاهر العلامة السيميائية بكافة مستويات الدراسة وغناها النصي في شعر الأعشى الكبير، وبإحكامه للأيقونة التصويرية، وبإخراجه للمعنى إلى آفاق الخيال والإبداع، وبما ينماز به شعره من خصوبة رمزية وإحالات مؤشيرية غنية، ذلك كله يساعد على الكشف عن جوانب من شعره ظلت في طي النسيان. فلبّ الشعر وبورته يتمثل بعلامات لسانية وغير لسانية، ويتشكل هذا التمثيل العلاماتي في فضاء القصيدة الداخلي/النصي والخارجي/التناسي، وفيما يحويه النص من عناصر وسمات أسلوبية تضمن له عامل الوحدة والترابط، لتغدو القصيدة عند الأعشى الكبير - بكافة تجلياتها الشعرية - علامة موسعة وكلا دالاً. وقد نجح الشاعر في استثمار العلامات السيميائية ببعديها الرأسي والأفقي في تنظيم النص وبناء معانيه ومفصلتها، وقد أثرت النظرة السيميائية بفلسفتها ومساراتها وتقنياتها البحثية وآلياتها التأويلية وبجوانبها الأيقونية والقرينية والرمزية - المتعلقة ببعده الموضوع

العلاماتي — أثر ذلك كله في تعميق لغة الشاعر ورؤيته، وفي صوره، وفي شعرية نصه، وفي الاستراتيجيات التنظيمية لقصيدته، ومن ثم في تقبل المتلقي للنص والتفاعل معه؛ إذ ثمة أثر عميق للعلامات السيميائية الجسدية وأنظمة التشفير الرمزية وسننها الثقافي المنظم لهذه العلامات في التواصل مع المتلقي، وفي فهمه للنص الأدبي وتفسيره وفك شفراته.

أظهرت الدراسة السيميائية — للعلامات الجسدية في شعر المرأة والرجل عند الأعشى — مضامين مضمرة داخل الأنساق الثقافية تحيل إلى طبيعة الأفكار والمشاعر الإنسانية عند العرب قبل الإسلام؛ فالعلامات الجسدية للمرأة في شعر الأعشى غير مقصودة لذاتها النفعية أو الغريزي، بل لما تحيل إليه من دلالات ضمنية قائمة على عناصر الأيقونة أو القرينة أو الرمز في نطاق الشفرة الجمالية والثقافية، وتستمد العلامات الجسدية للمرأة في شعره فضاءها المعجمي والدلالي والتداولي التأويلي من عناصر الطبيعة كالنبات والماء والحيوان والسماء والأرض... وغيرها، رغم أن ظهور المرأة في شعر الأعشى — في بعض الأحيان — كان للإعلان والإشهار والعرض؛ فهي امرأة شعرية محصورة داخل الخطاب الشعري، وليست ممن نعرفهن داخل الخطاب النثري الواقعي، إنها امرأة مثالية مفارقة للحقيقة، وموافقة للخيال. فطبيعة الثقافة الشعرية العربية عند الأعشى تنحو — في الأغلب — إلى خلق امرأة خرساء لا تحمل من القيم إلا قيمة الجمال والحسن وما شابه ذلك. وقد أظهرت الدراسة السيميائية للعلامات الجسدية في شعر الرجل عند الأعشى، أنها علامات تحيل — في الأغلب — إلى فضائل معنوية وأخلاق وقيم كامنة. لذا كسرت هذه الدراسة في فصلها الثاني حصر الجسد في المرأة وحدها، بحيث أكدت على تنوع العلامات الجسدية للرجل في شعر الأعشى بما يفوق العلامات الجسدية للمرأة، سواء من حيث الكم أم بما تحمله العلامات الجسدية من دلالات غنية وموحية ومتنوعة ومتعددة في مضامينها وإيحائها.

تضافرت — أيضا — علامات الجسد العضوية مع ممثلاته الثقافية الملازمة له كاللباس والحلي والأسلحة... وغيرها، فأفضت إلى دلالات عميقة ومعان غنية شكلت حضارة المجتمع العربي قبل الإسلام. فهذه الممثلات الثقافية للجسد تشكل علامات بارزة دالة على طبيعة مجتمع الإنسان الجاهلي بعباداته وتقاليده واعتقاداته وأفكاره ومشاعره وطبيعة حياته الروحية والمادية، فمادة النص الأدبي الأساسية اللغة وعليها يدور تشكل رؤى العلامة السيميائية.

توصي هذه الدراسة بالبناء على ما جاء فيها من أفكار وما أفضت إليه من دلالات للعلامات الجسدية المفردة في نطاق البيت الشعري في شعر الأعشى ، فالسيرورة التدلالية في فصول هذه الدراسة محصورة في نطاق البيت أو المقطع الشعري في الأغلب ولم تبحث الدراسة سيرورة العلامات في مجمل النص بدراسته في موضع واحد (ما خلا النموذج التطبيقي لنص القصيدة في نهاية الأطروحة)، ولهذا ترجو الدراسة من القراء الاسترشاد بهذه الدلالات — التي تشكل فرضية استكشافية أولية للمعنى — في دراستهم لأبعاد البنية الكلية في القصيدة الواحدة عند الأعشى كما هو متمثل في النموذج التطبيقي للنص المفرد. بالإضافة إلى التنبيه على ما جاء في هذه الدراسة من أخطاء أو آراء ليست في مكانها؛ لأن طبيعة الدراسة الأكاديمية المحصورة في وقت محدد يجب فيه إنجاز عمل بحثي مكتمل يحتم النقص والزلل، والكمال لله عز وجل، فإن أخطأت فمن نفسي، وإن أصبت فمنه سبحانه.

وَمَا تَوْفِيقِي إِلَّا بِاللَّهِ

وَأَعِزُّوْا نَافِلَاتِ الْفَسْرِ لِلَّهِ رَبِّ الْعَالَمِينَ

قائمة المصادر والمراجع العربية والمترجمة

* القرآن الكريم

١. إبراهيم، (الزهرة): الإيروس والمقدس، دراسة أنثروبولوجية تحليلية، ط١، النايبا للدراسات، دمشق — سوريا، ٢٠١٠م.
٢. ابنيان، (محمد علي موسى): سرائح القصيدة الجاهلية في النقد العربي الحديث، أطروحة دكتوراة، جامعة اليرموك — الأردن، ٢٠٠٤م.
٣. الأعشى الكبير، (ميمون بن قيس البكري ٧٣ ق هـ — ت ٧هـ): ديوان الأعشى الكبير، شرح محمد محمد حسين، ط٧، مؤسسة الرسالة، بيروت — لبنان، ١٩٨٣م.
٤. التونجي، (محمد): الأعشى شاعر المجون والخمرة، الشركة المتحدة للتوزيع، حلب — سوريا، ١٩٧٨م.
٥. أوكان، (عمر): مدخل لدراسة النص والسلطة، ط١، أفريقيا الشرق، الدار البيضاء — المغرب، بيروت — لبنان، ١٩٩١م.
٦. إيسر، (فولفجانج): فعل القراءة، نظرية في الاستجابة الجمالية، ترجمة عبدالوهاب علوب، المجلس الأعلى للثقافة، ٢٠٠٠م.
٧. إيكو، (أمبرتو):
- العلامة، تحليل المفهوم وتاريخه، ط١، ترجمة سعيد بنكراد، المركز الثقافي العربي، بيروت — لبنان، ٢٠٠٧م.
- القارئ في الحكاية، التعاضد التأويلي في النصوص الحكائية، ط١، ترجمة أنطوان أبو زيد، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء — المغرب، دت.
- الأثر المفتوح، ط٢، ترجمة عبد الرحمن بو علي، دار الحوار، اللاذقية — سوريا، ٢٠٠١م.
- التأويل بين السيميائيات والتفكيكية، ط١، ترجمة سعيد بنكراد، المركز الثقافي العربي، بيروت — لبنان، ٢٠٠٠م.
٨. إينو، (آن) وآخرون: السيميائية، الأصول، والقواعد، والتاريخ، ط١، ترجمة رشيد بن مالك، دار مجدلاوي، عمان — الأردن، ٢٠٠٨م.
٩. بارت، (رولان): مبادئ في علم الأدلة، ط٢، ترجمة محمد البكري، دار الحوار، اللاذقية — سوريا، ١٩٨٧م.

١٠. بروتون، (دافيد لو): انثروبولوجيا الجسد والحدائق، ترجمة محمد عرب صاصيلا، المؤسسة الجامعية للدراسات، بيروت - لبنان، ١٩٩٣م.
١١. البطل، (علي): الصورة في الشعر العربي حتى آخر القرن الثاني الهجري، دراسة في أصولها وتطورها، ط٢، دار الأندلس، بيروت - لبنان ١٩٨١م.
١٢. بنكراد، (سعيد):
 - السيمياءات، مفاهيمها وتطبيقاتها، ط٣، دار الحوار، اللاذقية - سوريا، ٢٠١٢م.
 - سمياءات الصورة الإشهارية، الإشهار والتمثيلات الثقافية، أفريقيا الشرق، الدار البيضاء - المغرب، بيروت - لبنان، ٢٠٠٦م.
١٣. تشاندلير، (دانيال):
 - أسس السيمياءية، ط١، ترجمة طلال وهبة، المنظمة العربية للترجمة، بيروت - لبنان، ٢٠٠٨م.
 - معجم المصطلحات الأساسية في علم العلامات، ترجمة شاكر عبد الحميد، إصدار أكاديمية الفنون، دراسات نقدية ٣، ٢٠٠٢م.
١٤. نوسان، (برنار): ما هي السيمولوجيا، ترجمة محمد نظيف، ط٢، أفريقيا الشرق، الدار البيضاء - المغرب، بيروت - لبنان، ٢٠٠٠م.
١٥. ثامر، (فاضل): اللغة الثانية، في إشكالية المنهج والنظرية والمصطلح في الخطاب النقدي العربي الحديث، ط١، المركز الثقافي العربي، بيروت - لبنان، ١٩٩٤م.
١٦. الجبوري، (يحيى): الملابس العربية في الشعر الجاهلي، دار الغرب الإسلامي، بيروت - لبنان، ١٩٨٩م.
١٧. الجرجاني، (عبد القاهر ت ٤٧١هـ): دلائل الإعجاز، تحقيق محمود محمد شاكر، ط٣، مطبعة المدني - القاهرة، ١٩٩٢م.
١٨. جلال، (زياد): مدخل إلى السيمياء في المسرح ومقاربة سيمياءية لنص ليالي الحصاد، ط١، منشورات وزارة الثقافة - الأردن، ١٩٩٢م.
١٩. الجهاد، (هلال): جماليات الشعر العربي، دراسة في فلسفة الجمال في الوعي الشعري الجاهلي، ط١، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت - لبنان، ٢٠٠٧م.
٢٠. جواد، (فاتن عبد الجبار): اللون لعبة سيمياءية، بحث إجرائي في تشكيل المعنى الشعري، ط١، دار مجدلاوي، عمان - الأردن، ٢٠٠٩م.

٢١. جبرو، (بيير): علم الإشارة، السيميولوجيا، ترجمة منذر عياشي، ط١، دار طلاس، دمشق - سوريا، ١٩٨٨م.
٢٢. ابن حنيرة، (صوفية السحيري): الجسد والمجتمع، دراسة انتروبولوجية لبعض الاعتقادات والتصورات حول الجسد، ط١، الانتشار العربي، بيروت - لبنان، ٢٠٠٨م.
٢٣. الحداوي، (طائع): سيمائيات التأويل، الإنتاج ومنطق الدلائل، ط١، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء - المغرب، ٢٠٠٦م.
٢٤. حسن، (حسين الحاج): الأسطورة عند العرب في الجاهلية، ط١، المؤسسة الجامعية للدراسات، بيروت - لبنان، ١٩٩٨م.
٢٥. الخطاب، (محمد جميل): العيون في الشعر العربي، ط٣، مؤسسة علاء الدين، دمشق - سوريا، ٢٠٠٣م.
٢٦. الحطيئة، (جرول بن أوس العبيسي ت نحو ٤٥هـ): ديوان الحطيئة، شرح ابن السكيت والسكري والسجستاني، تحقيق نعمان أمين طه، ط١، مكتبة ومطبعة مصطفى البابي الحلبي، ١٩٥٨م.
٢٧. الحلاق، (بطرس): قراءة في سفر الجسد، ألف - مجلة البلاغة المقارنة، ع٢٣، ٢٠٠٣م.
٢٨. الخطيب، (عماد علي): الصورة الفنية أسطوريا، دراسة في نقد وتحليل الشعر الجاهلي، جبهة للنشر والتوزيع، عمان - الأردن، ٢٠٠٦م.
٢٩. خمري، (حسين): نظرية النص، من بنية المعنى إلى سيميائية الدال، ط١، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت - لبنان، ٢٠٠٧م.
٣٠. دولودال، (جيرار): السيمائيات أو نظرية العلامات، ترجمة عبدالرحمن بو علي، دار الحوار، اللاذقية - سوريا، ٢٠٠٤م.
٣١. رباحة، (موسى سامح):
- آليات التأويل السيميائي، ط١، آفاق للنشر، الكويت، ٢٠١١م.
 - ظاهرة التجريد في نماذج من الشعر الجاهلي، دراسات، ع٢٤، م٢٢، ١٩٩٥م.
٣٢. زاغر، (نزيهة): إيروثيكا الجسد: الميثالوية النواسية، نصّت عنها القميص نموذجاً، كتابات معاصرة، ع٥٩، م١٥، ٢٠٠٦م.
٣٣. الزاهي، (فريد):

- النص والجسد والتأويل، أفريقيا الشرق، الدار البيضاء - المغرب، بيروت - لبنان، ٢٠٠٣م.
- الجسد والصورة والمقدس في الإسلام، أفريقيا الشرق، الدار البيضاء - المغرب، بيروت - لبنان، ١٩٩٩م.
٣٤. الزعبي، (زياد): من الصفر إلى الشيفرة، المثاقفة وتحولات المصطلح النقدي، عالم الفكر، ١٤، مج ٣٠، ٢٠٠٧م.
٣٥. زيعور، (علي):
- اللاوعي الثقافي ولغة الجسد والتواصل غير اللفظي في الذات العربية، نحو إعادة التعضية للسميائي اللامتياز والظلي في المجتمع والفكر، ط١، دار الطليعة، بيروت - لبنان، ١٩٩١م.
- التحليل النفسي للخرافة والمتخيل والرمز، ط١، المؤسسة الجامعية للدراسات، بيروت - لبنان، ٢٠٠٨م.
٣٦. سلمان، (كمال فواز أحمد): الشمس في الشعر الجاهلي، رسالة ماجستير، جامعة النجاح الوطنية - فلسطين، ٢٠٠٤م.
٣٧. الشدوي، (علي): مدار الحكاية، فرضيات القارئ ومسلماته، ط١، النادي الأدبي، الرياض - السعودية، المركز الثقافي العربي، بيروت - لبنان، ٢٠٠٨م.
٣٨. شلق، (علي): العين في الشعر العربي، ط١، دار الأندلس، بيروت - لبنان، ١٩٨٤م.
٣٩. شولز، (روبرت): السميائ والتأويل، ط١، ترجمة سعيد الغانمي، المؤسسة العربية للدراسات، بيروت - لبنان، ١٩٩٤م.
٤٠. طه، (طه غالب): صورة المرأة المثال ورموزها الدينية عند شعراء المعلقات، ط١، دار فضاءات، عمان - الأردن، ٢٠٠٩م.
٤١. عبد الرحمن، (نصرت): الصورة الفنية في الشعر الجاهلي في ضوء النقد الحديث، ط١، دار كنوز المعرفة، عمان - الأردن، ٢٠١٢م.

٤٢. العبسي، (محمد موسى):
 - تشكل الذات في لامية أوس بن حجر، مقارنة سيميائية، المجلة الأردنية في اللغة العربية وآدابها، ع ٢، م ٤، ٢٠٠٨م.
 - النخيل في الشعر الجاهلي، رسالة ماجستير، الجامعة الأردنية - الأردن، ١٩٩٤.
 - حركة الشعر في بني قيس بن ثعلبة - من بني بكر - في العصر الجاهلي، أطروحة دكتوراة، الجامعة الأردنية - الأردن، ١٩٩٨م.
 ٤٣. عجلان، (عباس بيومي): الهجاء الجاهلي، صوره وأساليبه الفنية، مؤسسة شباب الجامعة، الاسكندرية - مصر، ١٩٨٥م.
 ٤٤. عرار، (مهدي أسعد): البيان بلا لسان، دراسة في لغة الجسد، ط ١، دار الكتب العلمية، بيروت - لبنان، ٢٠٠٧م.
 ٤٥. عز الدين، (حسن البنا): الشعرية والثقافة، ط ١، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء - المغرب، ٢٠٠٣م.
 ٤٦. علي، (جواد): المفصل في تاريخ العرب قبل الإسلام، ط ٣، الجزء السادس، دار العلم للملايين - بيروت، مكتبة النهضة - بغداد، ١٩٨٠.
 ٤٧. عيد، (ملكي كامل): الأمومة في الشعر الجاهلي، رسالة ماجستير، جامعة تشرين - سوريا، ٢٠٠٠م.
 ٤٨. عياشي، (منذر): العلاماتية وعلم النص، مجموعة مقالات مترجمة، مركز الإنماء الحضاري، حلب - سوريا، ٢٠٠٩م.
 ٤٩. الغدامي، (عبدالله): ثقافة الوهم، مقاربات حول المرأة والجسد واللغة، المرأة واللغة ٢، ط ٢، المركز الثقافي العربي، بيروت - لبنان، ٢٠٠٠م.
 ٥٠. غريماس، (الجيرداس. ج) وفونتيني، (جاك): سيميائيات الأهواء من حالات الأشياء إلى حالات النفس، ط ١، ترجمة سعيد بنكراد، دار الكتاب الجديد المتحدة، بيروت - لبنان، ٢٠١٠م.
 ٥١. غصن، (أمينة): نقد المسكوت عنه في خطاب المرأة والجسد والثقافة، ط ١، دار المدى للثقافة، دمشق - سوريا، ٢٠٠٢م.
 ٥٢. غيرو، (بيار)، السيمياء، ترجمة أنطوان أبو زيد، ط ١، منشورات عويدات، بيروت - لبنان، ١٩٨٤م.

٥٣. فونتاني، (جاك): سيمياء المرئي، ط١، ترجمة علي أسعد، دار الحوار، اللاذقية - سوريا، ٢٠٠٢م.
٥٤. قاري، (محمد): سيمائية المعرفة المنطقية، منهج وتطبيقه، ط١، مركز الكتاب للنشر، القاهرة - مصر، ٢٠٠٢م.
٥٥. قاسم، (سيزا) وأبو زيد، (نصر حامد): أنظمة العلامات في اللغة والأدب والثقافة، مدخل إلى السيميوطيقا، مقالات مترجمة ودراسات، دار الياس العصرية، القاهرة - مصر، ١٩٨٦م.
٥٦. القرعان، (فايز عارف): الوشم والوشى في الشعر الجاهلي، ط١، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت - لبنان، ١٩٩٨م.
٥٧. كورتيس، (جوزيف): سيمائية اللغة، ط١ ترجمة جمال حضري، مجد المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، بيروت - لبنان، ٢٠١٠م.
٥٨. كوكي، (جان كلود): السيمائية، مدرسة باريس، ترجمة رشيد بن مالك، دار الغرب للنشر، الجزائر، ٢٠٠٣م.
٥٩. مارزانو، (ميشيلا): فلسفة الجسد، ترجمة نبيل أبو صعب، ط١، المؤسسة الجامعية للدراسات، بيروت - لبنان، ٢٠١١م.
٦٠. مبارك، (حنون): دروس في السيميائيات، ط١، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء - المغرب، ١٩٨٧م.
٦١. المرابط، (عبدالواحد): السيمياء العامة وسيمياء الأدب، من أجل تصور شامل، ط١، دار الأمان، الرباط، المغرب، منشورات الاختلاف، الجزائر، ٢٠١٠م.
٦٢. مرتاض، (عبدالملك): التحليل السيميائي للخطاب الشعري، تحليل بالإجراء المستوياتي لقصيدة شناسيل ابنة الجلبي، اتحاد الكتاب العرب، دمشق - سوريا، ٢٠٠٥م.
٦٣. المساعيد، (ريحان إسماعيل): الانزياح في شعر الحطيئة، دراسة أسلوبية، رسالة ماجستير، جامعة آل البيت - الأردن، ٢٠١٠م.
٦٤. المعيني، (عبدالحميد): آلات الغناء في شعر العصر الجاهلي، المصطلح والثقافة، البحث الموسيقي، ع١، م٨، ٢٠٠٩م.
٦٥. مفلح، (فيصل): القربان في تطور الوعي والجسد، ط١، دار الينابيع، دمشق - سوريا، ٢٠٠٣م.

٦٦. ابن منظور، (محمد بن جمال الدين ت ٧١١هـ): لسان العرب. ط ٣ (طبعة مصححة وملونة)، دار إحياء التراث العربي، بيروت - لبنان، ١٩٨٦م.
٦٧. هلال، (عبد الناصر): خطاب الجسد في شعر الحداثة، قراءة في شعر السبعينيات، نسخة كتاب إلكترونية، كتب عربية - www.kotobarabia.com.
٦٨. هوكز، (ترنس): البنوية وعلم الإشارة، ط ١، ترجمة مجيد الماشطة، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد - العراق، ١٩٨٦م.
٦٩. الوجود، (ثناء أنس): رمز الماء في الأدب الجاهلي، مكتبة الشباب، مصر، ١٩٨٦م.
٧٠. الوصيفي، (عبدالرحمن محمد): تراسل الحواس في الشعر العربي القديم، ط ١، مكتبة الآداب، القاهرة - مصر، ٢٠١٣م.
٧١. يوسف، (أحمد): الدلالات المفتوحة، مقاربة سيميائية في فلسفة العلامة، ط ١، المركز الثقافي العربي، بيروت - لبنان، ٢٠٠٥م.
٧٢. يوسف، (حسني عبد الجليل): الأدب الجاهلي، قضايا وفنون ونصوص، ط ١، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية - مصر، ٢٠٠٧م.

ABSTRACT

Almasaeed, Raihan Ismael, Body Semiotics in the Poetry of Al-a'sha Al-Kabeer, Ph.D. Thesis, Yarmouk University, 2013, Supervisor: Professor Mousa Sameh Rabab'ah

This study aimed to discuss the semiotic body indicators of woman and man in the poetry of Al-A'sha Al-Kabeer, whose poetry is embedded with human body semiotics. It also discussed the cultural exponents innate to body such as clothes, jewels...etc in the context of semiose evolving from the semiotic exponent to the obvious and implicit subject in the aesthetic and cultural patterns by the construed dynamic seeking limitation of the most significant potential indications in the textual indexing.

The indicative of body indications and its indicators and organized based on a preliminary surveillance hypothesis of the meaning that tracks the indicative fields and methodic deviations and what they lead to of indication, based on the subject with its three sub-relations: the icon, the index, and the symbol, as overlapping linguistic signs, sometimes extending outside the text. This necessitated the study to overview some semiotic concepts needed to be a common image between the researcher and the reader.

This study also concluded to that the poetry of Al-A'sha Al-Kabeer is attributed with unique body signs and varied indications and organizing its codes within the poetic text of Pre-Islam era, and revealed the course of indication for the body sign, starting with the obvious definite meaning and ending with the implicit meaning. It also revealed the aesthetic fact of the textual signs, and opened the gate to interpretation and multiple reading, where the body sign refers to what it symbolic and iconic meaning or to what it holds of indicative values to the Arab in the Pre-Islam era of norms, notions, spiritual and material life.

Key words: semiotics, body, Al-A'sha, cultural, woman, man, criticism, Pre-Islam poetry.